نسبت‌های بیناهنری، بینامتونی و تطبیقی (مقارنه‌ای) در شعر «خواندیدنی»

مهدی دادخواه‌تهرانی *

دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س ۱۳. ش ۵۰. تابستان ۱۳۹۹ (صص ۱-۴۱)

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

چکیده

«خواندیدنی» شعری است که با هنرهای تجسمی و گرافیک پیوندی جدانشدنی دارد. مهرداد فلاح، شاعر معاصر، به‌جای وجه بیانی/ گفتاری در این شعر، برآن بوده است وجه نوشتاری/ اجراییِ شعر را کانون توجه خود قرار دهد. این توجه ویژه که از نوعی هدفمندی یا نیتمندی بیرون می‌آید، درنهایت در خود شعر و فرم اجرامحورِ آن تجلی و بروز بیرونی می‌یابد. فلاح «خواندیدنی» را «کشف مجدد نوشتار و علائم نوشتاری» در شعر دانسته است که در فرایند خواندن و دیدن شعر، به شعر «صحنه‌ای» تبدیل می‌شود. به عبارت دیگر، برهم‌کنش زبان و تصویر طی مناسباتی پیش‌اندیشیده، اجرای نهایی شعر را بر کاغذ یا صفحهٔ نوری رقم می‌زند. فرض بنیادین مقالهٔ حاضر این است که ایدهٔ اولیهٔ شعر «خواندیدنی» تحت تأثیر شعر جهانی و به‌ویژه شاعری همچون گیوم آپولینر بوده که به شکل نوشتاری شعر و هنرهایی همچون نقاشی و سبک کوبیسم توجهی ویژه داشته است. گذشته از این، اگر در شعر کلاسیک فارسی بنگریم، برخی از شگردهای شعر «خواندیدنی» در صنعت توشیح مسبوق به سابقه است. در این مقاله، نسبت‌های هنری، بینامتونیِ تأثیری و تطبیقی‌ای که منجر به شکل‌گیری ایدهٔ شعر

---

* نویسندهٔ مسئول: mehdadkhahtehrani@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۴/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱/۲۷

«خواندیدنی» در ذهن مهرداد فلاح گردیده، تحلیل و روشن شده است که فرایند خواندن و دیدن در هر دو قطب شاعر/ خواننده چگونه است و شعر در چه فرایندی خوانده و دیده (**خواندیده**) می‌شود.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، «خواندیدنی»، شعر معاصر ایران، گیوم آپولینر، مهرداد فلاح.

۱. مقدمه

در دههٔ هفتاد شمسی، به‌سبب تغییرات سیاسی و اجتماعی و شکل‌گیری گفتمان‌های اجتماعی و سیاسی جدید، شعر فارسی و فرایندهای نوشتن شعر تحول یافت. این تحول در بخشی از شاعران موسوم به دههٔ هفتاد دیده می‌شود. مهرداد فلاح، شاعر پیش‌قراولِ شعر خواندیدنی، یکی از این شاعران دههٔ هفتادی است که گرچه شعر نوشتن را از دههٔ شصت آغاز کرده بود، در دههٔ هفتاد نقشی فعال‌تر ایفا کرد و شناخته‌تر شد. در ابتدا ضرور است که سیر مجموعهٔ شعرهای او را دنبال کنیم. آثار مهرداد فلاح به‌ترتیب انتشار عبارت‌اند از:

تعلیق (چاپ اول مهر ۱۳۶۳، مشترک با جعفر خادم)؛

در بهترین انتظار (شهریور ۱۳۶۹ تا آذر ۱۳۷۰)؛

دارم دوباره کلاغ می‌شوم (زمستان ۱۳۷۶ تا تابستان ۱۳۷۸)؛

از خودم (اسفند ۱۳۷۸ تا دی ۱۳۷۹)؛

چهار دهان و یک نگاه (چاپ اول ۱۳۷۶)؛

بریم هواخوری (۱۳۹۶)؛

این خواب پر از پرتگاه (گزیدهٔ شعرها، چاپ اول ۱۳۹۷)؛

چهارجوابی‌ها (چاپ اول ۱۳۹۶).

اگرچه نشانه‌های شعر خواندیدنی از مرحله‌ای در کار او حتی در دورهٔ شعر سطری دیده می‌شود، می‌توان گفت گسست بنیادی و تغییر زیبایی‌شناختی شعر او، یا

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

به عبارت دقیق‌تر تغییر نظری در استراتژی شعری او، از کتاب *از خودم* (اسفند ۱۳۷۸ تا دی ۱۳۷۹) آغاز می‌شود و درنهایت به کتاب آخر او یعنی *چهارجوابی‌ها* می‌رسد که درواقع اوج حرکت او در شعر موسوم به خواندیدنی است. با این حال، فلاح در مطلبی با عنوان «درباب ‘چرا رسیدن’ام به ‘خواندیدنی’ها»، ریشهٔ خواندیدنی را در کتاب *بریم هواخوری* (منتشرشده در اوایل دههٔ هشتاد) می‌داند (پایگاه ادبی متن نو، بی‌تا). مطالعهٔ این سیر برای درک بهتر شعر خواندیدنی و نسبت‌های آن با شعر ایران و جهان ضرور است؛ اما از جنس تاریخ ادبیاتِ صرف نیست؛ مقدمه‌ای است برای اینکه دریابیم نسبت شعر خواندیدنی با شعر هنرهای دیداری و نیز شعر جهان از منظر تطبیقی (مقارنه‌ای) چه بوده است.

بنابراین در پژوهش دربارهٔ شعر خواندیدنی ضرورت دارد ملاحظات بینامتونی و بیناهنری را درنظر بگیریم و به‌یاد آوریم به‌لحاظ نظری با شعری نشانه‌شناختی، اجرایی و چندفرهنگی روبه‌روییم. تأثیر کالیگرام‌ها و اشعار گیوم آپولینر[1] و نیز شعر کانکریت در جهان بر شعر مهرداد فلاح محسوس است؛ ضمن اینکه باید به فرایند شاعری و ادراک شاعرانهٔ شاعر نیز در تحول شعر او از شعر سطری به شعر خواندیدنی توجه کرد. به عبارت دیگر، شعر او صرفاً حاصل اثرپذیری از شاعران جهان و ایران (شعر گذشتهٔ ایران) نیست؛ بلکه شاعر در درون شعر خویش در نسبت به هنرهای دیگر و جنبه‌های مختلف آن‌ها یا آنچه نوعی فرهنگ نشانه‌شناختی (نحو و نشانه) نامیده می‌شود، حرکت کرده است.

۱ـ۱. پیشینهٔ تحقیق

در بررسی تحول و تطور اشعار مهرداد فلاح و درک گرایش‌های اولیهٔ او به جریانی که بعدها خواندیدنی نام گرفت، لازم است مجموعهٔ شعرهای نخست او مورد مداقه قرار گیرد. بنابراین در پیشینهٔ تحقیق، کتاب‌ها و نقدهایی حائز اهمیت است که افق‌های شعر

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

فلاح را بر خواننده/ پژوهشگر می‌گشاید. یکی از گفت‌وگوهای کتاب *آینه‌ها* (دفتر دوم، نقد و بررسی ادبیات امروز ایران) به نقد کتاب *در بهترین انتظار* (شهریور ۱۳۶۹ تا آذر ۱۳۷۰) اختصاص دارد که به‌واقع دومین کتاب اوست. در این گفت‌وگو، شماری از بهترین شاعران، منتقدان و مورخان شعر معاصر فارسی، ازجمله محمد حقوقی، عنایت سمیعی، شمس لنگرودی، عبدالعلی دستغیب و بیژن نجدی حضور دارند و شعر این شاعر را نقد و بررسی می‌کنند. بنابراین این مقاله به‌صورت غیرمستقیم جزو منابع این پژوهش به‌شمار می‌آید و ممکن است افق‌های زبانی، فکری و سبکی این شاعر را بر پژوهشگر آشکار کند.

برخی از گفت‌وگوها یا مقاله‌هایی که در آن‌ها شعر خواندیدنی تعریف و توضیح داده شده است، نیز از منابع مورد استفادهٔ این پژوهش به‌حساب می‌آید. برای نمونه گفت‌وگویی با عنوان «مهرداد فلاح و 'خواندیدنی': نام‌گذاری برای اتفاق‌های خلاق جدید امری اجتناب‌ناپذیر است» در پایگاه اینترنتی ایسنا.

مقالات و گفت‌وگوهای دیگری از این‌دست نیز به کار این پژوهش می‌آید که به جای خود ذکر خواهد شد. اما شماری از مقالات و کتاب‌ها نیز که به شعر کانکریت می‌پردازند، جزو منابع این پژوهش‌اند. برای نمونه می‌توان از مقالهٔ «شعر کانکریت و انواع آن در شعر فارسی»[۲] نام برد که به قلم محمدجواد عرفانی و زینب علی‌پور کیوان‌لود نگاشته شده و ممکن است در این پژوهش سودمند افتد.

مقالهٔ مفید دیگری که به ریشهٔ شعر تجسمی یا کانکریت پرداخته است، «شعر تجسمی (کانکریت) در نیم‌نگاهی تحلیلی، انتقادی و تطبیقی» (۱۳۹۶) نام دارد. در این مقاله بنابه قراینی ادعا شده که گیوم آپولینر، شاعر فرانسوی، در شعرهای دیداری خود یا آنچه کالیگرام نامیده می‌شود، تحت تأثیر سنت شعر فارسی (مشجّر، مطیّر، مدوّر و مقعّد) بوده است. صرف‌نظر از درستی یا نادرستی این اظهارنظر، این مقاله برای تکمیل

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

و نگارش مقالهٔ حاضر سودمند است؛ خاصه آنجا که به سنت شعر فارسی و نسبت آن با شعر کانکریت روی آورده است.

گفتنی است که دیرزمانی پیش از این، حسن هنرمندی در کتاب ارزشمند *بنیاد شعر نو در فرانسه* به اثرپذیری گیوم آپولینر از شعر کهن فارسی پرداخته و یافته‌های خود را با پرفسور میشل دکو ـ دَن،[۳] استاد ادبیات تطبیقی‌اش، در میان گذاشته بود. حسن هنرمندی در کتاب مذکور، کالیگرام (شعر مصور)های آپولینر را با اَشکال شعری مصور در *المعجم فی معاییر اشعار العجم* شمس قیس رازی مقایسه کرده است.

یکی از دیگر مقالاتی که در پیشینهٔ پژوهش حاضر می‌گنجد، «جستاری در شعر چارجوابی‌های مهرداد فلاح» نوشتهٔ آرمان میرزانژاد است که در مؤخرهٔ مجموعهٔ شعر *چهارجوابی‌ها* سرودهٔ مهرداد فلاح منتشر شده است. نویسندهٔ مقاله شعرهای کتاب یادشده را به‌لحاظ مکانیسم، فرایند و اجرا بررسیده و با نگاهی مثبت به این نوع شعر، دربارهٔ شعرهای این کتاب داوری کرده؛ اما به ریشه‌ها و گفتمان‌های اجتماعی، سیاسی و هنریِ برسازندهٔ شعر فلاح توجه نکرده است.

احسام سلطانی نیز در مقالهٔ «من با دیگری در متن دیدار می‌کنم» ـ که این نیز در مؤخرهٔ کتاب *چهارجوابی‌ها* چاپ شده ـ به نقد و بررسی مجموعهٔ شعر *چهارجوابی‌ها* پرداخته و به‌طور کلی دربارهٔ شعر خواندیدنی بحث کرده است. برخی از آثار گیوم آپولینر نیز، خصوصاً آنجا که ناظر به رابطهٔ شعر با عناصر دیداری است، جزو منابع این پژوهش محسوب می‌شود. برای نمونه از میان آثاری که به فارسی ترجمه شده، می‌توان به کتاب *گیوم آپولینر در آئینهٔ آثارش* نوشتهٔ پاسکال پیا اشاره کرد که سال‌ها پیش محمدعلی سپانلو از فرانسه به فارسی برگرداند. نمونه‌هایی از شعر دیداری آپولینر در این کتاب دیده می‌شود که از نظر شکل و محتوا به فارسی برگردانده شده است. تجربهٔ شعر آپولینر تجربه‌ای روشن دربرابر مهرداد فلاح، واضع شعر خواندیدنی‌ها، در فضای شعر معاصر فارسی بوده است. گذشته از این، یکی از منابع ارزشمند در پژوهش

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

حاضر، مجموعهٔ شعر *حرکت و دیروز* به قلم طاهره صفارزاده، شاعر معاصر، است که خود از پیشگامان شعر کانکریت در ایران است. در مؤخرهٔ این کتاب شعر، گفت‌وگوی محمد حقوقی با این شاعر معاصر گنجانده شده است که در پژوهش به‌کار آمد. علاوه‌بر این، مجموعهٔ شعر *طنین در دلتا* سرودهٔ همین شاعر دربردارندهٔ چند نمونه شعر کانکریت است که در گفت‌وگوی یادشده، شاعر به‌اختصار دربارهٔ آن‌ها سخن گفته است.

۲. خواندیدنی: توضیح و تبیین نظری و هنری

برای درک و دریافت اینکه شعر خواندیدنی به چه شعری گفته می‌شود، چه پیشینه و تباری دارد و چه نسبت‌های نظری و هنری با گذشتهٔ نظری (تئوریک) و عملی (اجرایی) خود در حیطهٔ شعر برقرار می‌کند، نخست باید مبانی نظری و هنری آن را بشناسیم تا بتوانیم جایگاه فعلی این نوع شعر را در تاریخ شعر معاصر فارسی دریابیم. این رویکرد هم نوعی رویکرد تاریخ‌ادبیاتی به‌شمار می‌آید، هم نوعی اندیشیدن در تبار و ریشهٔ شعر خواندیدنی و هم رویکردی تطبیقی که شعر خواندیدنی را در درون مرزهای فرهنگی ایران با شعر پیش از خود و در بیرون مرزهای فرهنگی ایران با شعر جهان می‌سنجد. در آغاز، مفهوم شعر سطری را تبیین می‌کنیم که بسامد زیادی در گفت‌وگوها و نوشتارهای مربوط به شعر خواندیدنی دارد.

۲ـ۱. شعر سطری

شعر سطری در بیان مهرداد فلاح، به شعر نویی اطلاق می‌شود که از نشانه‌های دیداری یا آنچه شاعر گرافیک می‌خواند، تهی است. برای نمونه شعر نیما، شاملو، فروغ فرخزاد، اخوان ثالث و سهراب سپهری را می‌توان بنابه این تعریف، شعر سطری خواند؛ هرچند به‌نظر می‌رسد مفهوم شعر سطری شبیه مفهوم‌های اشتقاقی است که کانت از آن

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

سخن گفته است. مفاهیم اشتقاقی به آن دسته از مفهوم‌ها اطلاق می‌شود که انسان به‌شکل ماتقدم یا پیشینی (پرتوم) نمی‌تواند آن‌ها را درنظر داشته باشد؛ بلکه به‌تدریج و در طی مسیر جست‌وجویشان می‌کند (کانت، ۱۳۶۲: ۲۰).

از این رو گفته‌ایم که مفهوم شعر سطری شبه‌مفهومی اشتقاقی است که شاید در طی مسیر جست‌وجو و به‌ویژه در قیاس با شعری موسوم به خواندیدنی (یا هر جریان شعری دیگر) به‌دست آمده باشد؛ هرچند ترکیب «شعر خطی» در کتاب‌های نظری و انتقادی دربارهٔ شعر و شاعری دیده می‌شود. شاعر، شعر خواندیدنی را درمقابل گونه‌ای شعر مطرح کرده که خود، آن را شعر سطری نامیده است. شعر سطری درگیر کلام و زبان صِرف است؛ حال آنکه خواندیدنی ضمن درگیری با کلام و زبان، با رنگ و نقاشی و عناصر بصری نیز سروکار دارد (پایگاه اینترنتی ایسنا، ۱۳۸۸).

۲ـ۲. خواندیدنی: خواندن یا دیدن یا بیانِ تقدم و تأخر؟

در پیشانی‌نوشت شعر «چهار دهان و یک نگاه» از مجموعهٔ شعر *چهار دهان و یک نگاه* آمده است:

«این شعر روایت نمی‌شود اتفاق می‌افتد

نوع حروف نشان‌دهندهٔ صداهای مستقل است» (فلاح، ۱۳۷۶: ۷۳).

واژهٔ «اتفاق» در سطرهای بالا بیان دیگری از کلمهٔ «اجرا»ست که پیش از این در پژوهش حاضر نیز به کار رفته است. این اتفاق را در شعر خواندیدنی می‌توان شامل خواندن و دیدنِ هم‌زمان دانست. چنان‌که از ترکیب «خواندیدنی» برمی‌آید، این کلمه از ترکیب خواندن و دیدن به‌وجود آمده و نامی است که مهرداد فلاح برای شعرهایش برگزیده است. خواندیدنی شعری است که هم «خوانده» و هم «دیده» می‌شود. این هم‌زمانیِ خوانده و دیده شدن کنشی یک‌پارچه می‌سازد. چنانچه این نوع شعر، بنابه ادعای خود، هم خوانده و هم دیده شود، می‌توان گفت چشم در آن نقش ویژه‌ای دارد:

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

چشم به‌مثابهٔ «خواننده» و چشم به‌مثابهٔ «بیننده». به این معنا، چشم در مقام فاعل بینایی و خوانایی، نقشی دوگانه را برعهده می‌گیرد که از ابتدا در طرح نوشتارشناختی این نوع شعر تعبیه یا اندیشیده شده است.

برخی افراد هنرهای چشمی را برتر از هنرهای گوشی مانند موسیقی دانسته‌اند؛ زیرا وقتی سازی نواخته می‌شود، شنونده‌ای که در محیط یا شعاع نواختن حضور دارد، ناگزیر از شنیدن آن است؛ اما در هنرهای دیداری، برای ندیدن تابلوی نقاشی، کافی است بیننده روی خود را برگرداند تا نبیند (نقیب‌زاده، ۱۳۹۳: ۳۷۲). به عبارت دیگر، در هنرهای دیداری ـ چشمی، مخاطب اختیار و امکان یا فاعلیت بیشتری دارد. پرداختن به هنرهای دیداری مستلزم زمینه و توجهی خاص است و مشارکت در آن بدون اراده و تربیت مخصوص ممکن نیست. مهرداد فلاح خود در گفت‌وگویی کوشیده است شعر خواندیدنی یا به‌گفتهٔ خود او، خواندیدنی‌ها را شرح دهد:

> در خواندیدنی‌ها همان‌قدر که با شعر و کلمه سروکار داریم، به همان اندازه هم با کار گرافیکال و نقاشی روبه‌رو
> هستیم و این مسئله تاکنون سابقه نداشته است. در خواندیدنی دو گونهٔ متفاوت هنر با هم آمیخته می‌شوند و خلاقیتی
> دیگر را رقم می‌زنند (پایگاه اینترنتی ایسنا، ۱۳۸۸).

این ادعای فلاح که این موضوع تاکنون سابقه نداشته، محل تأمل است؛ خصوصاً هنگامی که تاریخ تحولات شعر جهان را درنظر آوریم. او در ادامهٔ گفت‌وگو به نقش شاعر در نوشتن خواندیدنی اشاره و این درگیری دوگانهٔ شاعر را با دو شاخهٔ زبان و کلام و رنگ و نقاشی گوشزد می‌کند: «در خواندیدنی، شاعر به‌مراتب بیشتر از شعر سطری درگیر نوشتن می‌شود؛ زیرا باید به همان اندازه که خرج کلام و زبان می‌کند، به همان میزان هم به رنگ و نقاشی توجه داشته باشد» (همان‌جا).

به‌طور کلی مهرداد فلاح در مقامِ مدعیِ شعر خواندیدنی، گرافیک را عنصری بنیادین در نوشتار می‌داند: «شکل‌های گرافیکی در خواندیدنی زبان‌زاد هستند. به‌اعتقاد

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

من، ذات هر نوع نوشتاری گرافیک است و نوشتار یک کار گرافیکی است» (همان‌جا). به‌گفتهٔ او، در بحث شعر سطری که با کلام و زبان سروکار دارد، نوعی فراموشی ذات گرافیکی نوشتار دیده می‌شود: «این ذات نوشتاری در شعر سطری به فراموشی سپرده شده؛ اما ما با خواندیدنی‌ها مخاطب را به ذات نوشتاری زبان ارجاع می‌دهیم و از آن برای زایایی و خلاقیت بهره می‌بریم» (همان‌جا).

این نکته که در شعر سطری یا شعری از نوع شعر سپید شاملویی، ذات **گرافیکی نوشتار** به فراموشی سپرده شده، شاید چندان دقیق نباشد؛ زیرا در این‌گونه شعر نیز شکل‌هایی از نوشتار به‌مثابهٔ آرایش (آرایش گرافیکی) دیده می‌شود؛ هرچند شاعر، دامنه‌دارانه و پیوسته، گرافیک یا شکل‌های صوری نوشتار را کانون توجه خود قرار نداده باشد. نمونه‌های بسیاری می‌توان از این حضور گرافیکی نوشتار در شعر موسوم به شعر سطری به‌دست داد.

علاوه‌بر این، اگر فلاح قائل است که «به‌اعتقاد من، ذات هر نوع نوشتاری گرافیک است و نوشتار یک کار گرافیکی است»، پس به‌طور کلی نمی‌توان گفت «این ذات نوشتاری در شعر سطری (به‌مثابهٔ یک گونهٔ نوشتاری) به فراموشی سپرده شده»؛ چراکه به‌نظر همو، گرافیک در ذات هر نوشتاری وجود دارد. باوجود این، سخن فلاح را، به‌رغم تناقض ظاهری و درونی آن، می‌توان چنین دریافت: «در شعر سطری آن‌طور که باید و شاید، به گرافیک و هنرهای بصری توجه نشده یا نمی‌شود».

۲ـ۲ـ۱. مفهوم مکمل و قاب و نقش اجرایی آن در خواندیدنی

دریدا دو مفهوم مکمل[۴] و قاب[۵] را در آثارش به‌کار برده است.

> زبان و نقاشی یکدیگر را قاب می‌گیرند؛ این دو مکمل هم هستند [...] یک نقاشی، تصویری دیداری است که از کلیت عمومی و درهم‌برهم تجربهٔ دیداری جدا درنظر گرفته می‌شود؛ یعنی نقاشی همیشه پیش از این، محدود و مقید شده و

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

به قاب درآمده است. بدون قاب، نقاشی «تصویر» نخواهد بود (Scobie, 1997: 3).

بنابراین مفهوم مکمل و قاب به‌شکلی اجرایی درهم تنیده‌اند؛ یعنی تلاقی زبان و نقاشی به مفهوم چهارچوب‌مند و تکمیل کردن یکدیگر است. در شعر خواندیدنی نیز ـ به‌گفتهٔ فلاح ـ قرار است زبان/ نوشتار با نقاشی و گرافیک سروکار داشته باشد و این دو در کنار هم جای گیرند. فلاح ذات نوشتار (و به‌طریق فروکاسته زبان) را گرافیک دانسته است. به این معنا در این نوع شعر، مفهوم قاب و مکمل کارآمد است؛ یعنی این دو مفهوم را می‌توان توضیح داد یا دست‌کم به‌وسیلهٔ آن مناسبات درون‌متنی و برون‌متنی شعر خواندیدنی را در نسبت با شعر سطری روشن کرد.

اساساً فرایند قاب‌بندی کردن تصویر یا چهارچوب‌مند کردن آن امری است که روی به‌سوی بیرون دارد؛ مخاطبی بیرونی که قرار است «چیزی» را درون قاب مشاهده کند؛ به بیان دیگر:

> قاب تصویر را از جهان منتزع می‌کند؛ اما درعین حال تصویر را درون جهان قرار می‌دهد. قاب مکانی اجتماعی فراهم می‌آورد و جهان اجتماعی از طریق زبان خلق و ساخت‌دهی می‌شود. نقاشی باید و فقط می‌تواند به دیدِ یک سوژه درآید؛ سوژه‌ای که همیشه پیش از این از طریق زبان درون بافت اجتماعی ساخته می‌شود. بنابراین تصویری پیشازبانی وجود ندارد. نقاشی همیشه درون زبان وجود دارد (همان، ۳ـ۴).

به همین قیاس می‌توان نسبت شعر سطری (زبانی) را با شعر خواندیدنی و به‌طریق اولی شعر کانکریت (ترکیب گرافیک و نقاشی، نشانه و...) سنجید. این دو در کنار هم معنا می‌یابند؛ به عبارت دقیق‌تر، شعر خواندیدنی بی‌نیاز از زبان نیست و زبان، تصویر یا نوشتار به‌مثابهٔ گرافیک را وارد **بافت اجتماعی مخاطبان** می‌کند. از طرف دیگر این زبان است که شعری را که میل به خوانده و دیده شدنِ هم‌زمان دارد، با اجتماع یا جهان به‌مثابهٔ اجتماع سوژه‌ها و اشیا پیوند می‌زند.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

برخی از شاعران قرن بیستم به موضوع «انتزاع» در نقاشی واکنش نشان داده و مایل بوده‌اند همین انتزاع را به شعر وارد کنند. نزد این شاعران، «انتزاع در نقاشی» مکملی دانسته شد که شعر به آن مایل است. این شاعران در نقاشی چیزی را کشف کردند که زبان کلامی[۷] کم داشت (همان، ۱۵۴). بنابراین مکمل مفهومی اساسی است. با این حال، باید به‌یاد داشت که در قیاسِ گرافیک یا مسائل درونی نقاشی، خودِ زبان یا کلام در شعر دیداری ـ چشمی به‌مثابهٔ مکمل عمل می‌کند. در این‌گونه رویکرد ترکیبی و تکمیلی، این ایده به ذهن متبادر می‌شود که کدام‌یک از دو طرف (مکمِل و مکمَل) اصالت دارد یا کدام‌یک بنیادی‌تر و زمینه‌سازتر است؛ به‌واقع کدام فعال است و کدام منفعل.

ظاهراً در شعر خواندیدنی بنا بر این است که گرافیک یا نقاشی عنصر فعال باشد و زبان به‌مثابهٔ کلام یا بیان عنصر منفعل. تلاش شاعران برای حرکت از نقاشی به‌سمت شعر مسبوق به سابقه است. به‌گفتهٔ روزانا وارن،[۸] شاعر بزرگی همچون آپولینر وقتی دست به قلم می‌برد نقد هنری بنویسد، دراصل نقد نمی‌نویسد، بلکه یادداشت‌هایی می‌نویسد برای نوعی ترجمهٔ جدید به‌دست دادن: ترجمهٔ نقاشی به شعر؛ دیداری کردن[۹] یک فضای شاعرانهٔ جدید (همان، ۴۰).

مفاهیم فعال و منفعل که در نسبت با مفاهیمی همچون مکمل و قاب شکل می‌گیرد، پیش‌فرض‌های مفهومی شعر خواندیدنی است. در بنیاد این ترکیب، خواندن در مرحلهٔ اول قرار گرفته است و دیدن در مرحلهٔ بعد. اما در اجرا یا در نهاد وضع به‌گونهٔ دیگری است: ابتدا دیدن و سپس خواندن؛ ابتدا گرافیک/ نوشتار به‌رخ کشیده می‌شود و سپس خواندن متن به‌مثابهٔ کلام رخ می‌دهد. اهمیت این به رخ کشیدن از اهمیت رخدادِ خواندن بیشتر است. خواندیدنی به‌شدت برخلاف اولویت لفظی خود که ابتدا خواندن باشد، عمل می‌کند و به‌رغم این تقدم کلامی، دیدن را به‌مثابهٔ **امرِ به‌رخ‌کشیده** در اولویت قرار می‌دهد. این موضوع خواه‌ناخواه یکی را فعال و دیگری را

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

منفعل می‌کند؛ به این معنا که دیدن، خواندن را تحت‌الشعاع و تحت تأثیر قرار می‌دهد. مهرداد فلاح بدین دلالت نظریِ این تقدم و تأخر به این شکل توجه نکرده؛ ولی برای شناخت دقیق این حرکت شعری باید به این نکات ریز توجه کنیم تا بنیادهای نظری آن را بشناسیم.

ممکن است مؤلف در نظر قائل به یکسانی نقش خواندن و دیدن یا گرافیک/ نوشتار باشد؛ ولی عملاً در این‌گونه شعر اتفاق دیگری می‌افتد. اگر حتی فرض کنیم ادعای شاعر مبنی بر یکسانی این دو و هم‌کناری‌شان درست است، مفهوم خواندن در شعر **خواندیدنی** با خواندن در **شعر سطری** متفاوت است. خواندن در خواندیدنی، خواندنی **شکننده** است که مناسبات دیداری شرایط آن را فراهم می‌کند و از درونْ خواندنی مستقل و از متن (زبان و کلام) برآمده نیست؛ **خواندنی است برابرنهاده‌شده** به‌مثابهٔ رخدادی که حاصل به‌رخ کشیدن فرمِ گرافیکی و نوشتاری شعر است؛ امری که در پیوند با معناست.

ممکن است این تنش بین خواندن و دیدن به‌حدی باشد که خود شاعر را نیز در مقاطعی دچار سرگردانی کرده باشد. مهرداد فلاح در یکی از گفت‌وگوهای خود، تعبیرات **می‌خوابینید** و **می‌بیخوانید** را به‌کار برده است (پایگاه ادبی متن نو، بی‌تا). اما تقدم خواندن (**خوا/ ن**) بر دیدن در تعبیرِ اول، فقط تقدمی صوری است، چنان‌که در خود واژهٔ خواندیدنی. تعبیر «شعر دیداری» نیز گویای جنس شعر اوست؛ یعنی شعری که در آن «دیدار» (دیدن) مهم‌تر از «خواندن» است.

تعبیر **بینندهٔ خواننده** در نقدِ میرزانژاد به شعر خواندیدنی و روش‌شناسیِ شعری فلاح، مؤید نظر نگارنده است:

> شاید یک بینندهٔ خواننده (چراکه بایست اول چنین آثاری را مشاهده‌گر ببیند و بعد بخواند)، به‌مجردِ برخورد با این رویکرد دیداری، کمتر از روال فرمیکِ خواندیدنی‌هایی که در فضای انتزاعی ذهن خالقش شکل گرفته، دچار این نظر و

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

عقیده شود که: پیچیدگی سطرهای درهم‌تنیده مانع ارتباط من با اثر می‌شود (۱۳۹۶: ۵۲ـ۵۳).

تعبیر «بینندهٔ خواننده» از این نظر به‌کار رفته است که به‌گفتهٔ همو، «باید اول چنین آثاری را مشاهده‌گر ببیند و بعد بخواند». بنابراین دیدن امری پیشینی (آپریوری) است که خواندن را قاب می‌گیرد یا تکمیل می‌کند. از این منظر، خواندن درونِ دیدن رخ خواهد داد و این دیدن است که چهارچوب شعر را برپا می‌دارد.

اگر ادعا کنیم که شعر خواندیدنی مناسبات خواندن را از طریق شکلی دیداری به مخاطب/ خواننده تحمیل می‌کند، آن‌گاه نقش مخاطب/ خواننده چه خواهد بود؟ در اینجا چشم به‌مثابهٔ «خواننده» و چشم به‌مثابهٔ «بیننده» نقشی دوگانه بازی می‌کند که بعید است بتواند از سطح ظاهری به سطوح زیرین و عمیق متن عبور کند.

خطرِ دیداری شدن شعر، خطرِ فاصله‌گیری آن از مقولهٔ فهم است؛ چشمی شدنِ دو مقولهٔ دیدن و خواندن که در جای دیگری باید این موضوع را واکاوی کرد. شکلی از **تحمیل دیدن به‌جای خواندن** در این نوع شعر هست که توقعی تازه را از مخاطب/ خواننده به‌دنبال دارد: توقع همدلی مخاطب با این روش شعری یا شعرنویسی؛ زیرا چنانچه این همدلی میان شاعر و مخاطب و شعر و خواننده به‌وجود نیاید، شعر به‌مثابهٔ یک اجرای هنری، دیده و خوانده نخواهد شد. این توقع از مخاطب را انکار نمی‌توان کرد؛ خصوصاً اگر شاعر یا منتقدان یا طرفداران این نوع شعر بر اهمیت یا **شعرِ روز بودن** این شعر تأکیدی ویژه کرده باشند.

بنابراین ممکن است مخاطب به نوعی سهل‌انگاری و تنبلی چشمی (دیدنی و خواندنی) متهم شود. این موضوع در مقالهٔ یکی از منتقدان کتاب *چهارجوابی‌ها* و شعر خواندیدنی مورد توجه قرار گرفته؛ به‌نحوی که نگرانی این منتقد از ایجاد نشدن ارتباط میان خواننده و این نوع شعر مشهود است:

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

بی‌تردید به‌سبب نداشتن روش و روش‌شناسی در درست دیدن و خواندن و درنهایت اجرای این شعر بلند، مخاطبی که درگیر روزمرگی، بی‌حوصلگی و وخامت‌های حاصل از زندگی ماشینی است, با پیش‌فرض‌های مطلق‌انگاشته‌شده درخصوص شعر ممکن است زمانی که با این «صورت‌های نامتعارف» برخورد می‌کند، ترجیح بدهد تنها به «شعرهای دیداری» به چشم پدیده‌ای خارج از قلمدادهای شعری خود به شعر، نگاه کند و چهارجوابی‌ها را به‌طور کل شعر به‌معنای تجربهٔ پیشینی در ادبیات خود نداند (همان، ۵۳).

این نگرانی نه‌فقط نگرانی منتقد، بلکه نگرانی شاعر نیز هست. تعبیر «روش و روش‌شناسی» در نقل‌قول و انتقاد از نبود آن، وجه دیگری از تحمیل مانیفستِ خواندن یا روش و روشناسیِ خواندن و دیدن به مخاطبی است که حق انتخاب دارد و از ذوق و سلیقهٔ منحصربه‌فردی برخوردار است. یکی از دلایل نگرانی این منتقد از ارتباط برقرار نکردن مخاطب این است که خواندیدنی به مشارکت فعال «چشمِ» مخاطب نیازمند است؛ مخاطب یا خواننده به‌مثابهٔ چشم باید بازیِ متنی و دیداری تعبیه‌شده در متن را وقعی نهد تا شعر یا متن به عرصهٔ اجرای دیداری و نوشتاری برجهد. اگر گرافیک، نقاشی و به‌طور کلی شکل صوری نوشتار خاصیتی نشانه‌شناختی داشته باشد، خواندن درون زبان نیز در پیوستار نحو و زنجیرهٔ هم‌نشینی زبان و کلام است. به این معنا با دو مقولهٔ نشانه و نحو روبه‌روییم.

۲ـ۳. خواندیدنی: دیالکتیکِ نحو و نشانه

شعر دیداری یا کانکریت با نشانه‌هایی سروکار دارد که ممکن است از حوزه‌های نشانه‌ای ـ دلالیِ مختلفی آمده باشد؛ حوزهٔ خط و الفبا، نقاشی، علائم سجاوندی، اشیا یا حوزهٔ بازنماییِ اَشکال و اشیا به‌مثابهٔ فرم‌های دیداری. از دید اسکوبی[۱۰]:

نقطهٔ تمایز شعر کانکریت همواره ارتباط آن با نحو بوده است. در زبان معمولی، و بنابراین در شعر قراردادی،[۱۱] این نحو است که حروف ربط را فراهم می‌کند که

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

یک کلمه را به کلمهٔ بعدی پیوند دهد و خواننده را در مسیری خطی در درونِ شعر به‌پیش ببرد (1997: 182).

براساس این تعریف، شعر سطری نیز از همین ویژگی برخوردار است؛ نحو و خطِ پیوند واژگان از طریق حروف ربط و عطف و انواع حروف دیگر مشخص است. البته شعر به‌صورت اصطلاحاً سطری و غیردیداری یا غیرکانکریت، فقط از نحو استفاده نمی‌کند؛ بلکه «شعر اغلب از دیگر طرح‌های ارتباط (ریتم و وزن؛ استعاره و الگوی تصویری[۱۲]) که برخلاف یا در طول پیشرفت خطی نحو به‌پیش می‌روند، استفاده کرده است» (همان‌جا).

دیالکتیک نشانه و نحو در خواندیدنی حاصل رفت‌وبرگشت میان نشانه‌های کلامی و نشانه‌های دیداری و گرافیک است. به‌گفتهٔ صادقی، «خواندیدنی دراصل می‌کوشد در همان حال که نشانه‌های کلامی‌اش، نقش آشنا و 'زبانی'شان را ایفا کنند، کاری بصری و دیداری هم ازشان بکشد و برعکس، از نشانه‌های دیداری و گرافیکی، کارکردی زبانی بکشد» (صادقی، ۱۳۹۱).

به‌نظر عطایی (۱۳۹۷)، «دیالکتیک چشمی بر بستری از زبان، دریچه‌ای است که مهرداد فلاح از آن با مخاطب خود حرف می‌زند». با این حال، برای درک و دریافت بهتر این دیالکتیک یا نسبتِ جدلی ـ کنشی در خواندیدنی، تدقیق در اظهارنظرهای فلاح کارساز است؛ زیرا توجه این شاعر به زبان، نحو و نسبت‌های نشانه‌ایِ نشانه‌های دیداری با نشانه‌های کلامی را نشان می‌دهد.

شعر کانکریت و به‌تبع آن خواندیدنی سودای هم‌کناریِ خواندن و دیدن دیالکتیکی را دارد؛ اما در تاریخ شعر جهان، گونه‌ای شعر با عنوان شعر آوایی[۱۳] تجربه شده است. هوگو بال[۱۴] در دفتر خاطراتش[۱۵] مدعی شده که این ژانر جدید شعری را اختراع کرده است. او این ژانر را شعرهای بی‌کلمه[۱۶] یا شعرهای آوایی[۱۷] نامیده است. محل اجرای این نوع شعر، کابارهٔ ولتر بوده که دراصل محل اجراها و فعالیت‌های دادائیست‌ها بوده

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

است (Scobie, 1997: 155). به این معنا از نظر اجرا، شنیدن نیز در کنار خواندن مطرح بوده است. بنابراین اگر این‌گونه شعر همراه کلمه می‌بود، می‌توانستیم آن را **خوان‌شنیدنی** بنامیم.

برعکس در خواندیدنی، این توجه به زبان به‌شکل خاص دیده می‌شود. فلاح آغاز خواندیدنی را از کتاب *بریم هواخواری* دانسته؛ اما پیش از این گفته شد که سرآغاز انتقال او از شعر سطری به شعر خواندیدنی از کتاب *از خودم* است. خود او به این موضوع اذعان کرده، آنجا که متوجه «معجزهٔ برش‌خور بودنِ زبان فارسی» شده است:

> در *از خودم* بود که معجزهٔ برش‌خور بودن زبان فارسی را دریافتم. برخی گزاره‌های این کتاب که قیافهٔ یک گزارهٔ نرمال را دارند، خیلی آب‌زیرکاه‌تر از این هستند که هستند. دو، سه تا جمله جوری به هم گره خورده‌اند در یک جمله که آدم فقط می‌تواند همزاد کلاسیکش را در سعدی بجوید. در برخی شعرهای همین کتاب بود که چشمم به دریچهٔ تازه‌تری هم باز شد (فلاح، بی‌تا، پایگاه ادبی متن نو).

«گره خوردن دو سه جمله در هم» امری نحوی است. این موضوع فلاح را به یاد شعر **سعدی** انداخته که به پیچش‌های نحوی معروف است. عبدالقاهر جرجانی که او را پدر علوم بلاغی دانسته‌اند، بر آن بوده که «نظم کلام» (بافت کلام) فقط از طریق احکام نحوی تحقق‌پذیر است. مراد از تعبیر جرجانی یعنی «حکم من النحو» در بیت «و قد علمنا بأن النظم لیس سوی/ حکم من النحو نمضی فی تؤخیه» در قصیدهٔ هائیه در کتاب *دلایل‌الاعجاز*، صرفاً قواعد دستوری نیست؛ بلکه جمله (گزاره) و ارتباطات ظریف کلمات و ظرافت‌های نحوی در ارتباط با مخاطب را دربرمی‌گیرد (عباس، ۱۳۸۷: مقدمهٔ مترجم، ۱۳).

بنابراین مسئلهٔ نحو در شعر چند دههٔ اخیر فارسی و نیز در شعر خواندیدنی محل تأمل بسیار است. با این حال، گذشته از نحو به‌مثابهٔ امری یگانه در شعر، دیالکتیک نشانه‌های دیداری و گرافیکی و نحو در شعر فلاح همان‌طور که خود او نیز اذعان کرده

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

است، دیده می‌شود؛ چنان‌که می‌توان گفت از ترکیب نحو و نشانه بافت تازه‌ای به‌وجود آمده؛ اما به این معنا نیست که فلاح به ابداع تازه‌ای دست زده است.

۳. نسبت بینامتونی و تطبیقی (مقارنه‌ای) در شعر خواندیدنی

مهرداد فلاح در سطح نظری کوشیده است مواضع شعری خود را برای مخاطب، طرف‌های گفت‌وگو یا منتقدان احتمالی شعر خود شرح دهد: «در خواندیدنی همان‌قدر که با شعر و کلمه سروکار داریم، به همان اندازه هم با کار گرافیکال و نقاشی روبه‌رو هستیم و این مسئله تاکنون سابقه نداشته است» (پایگاه اینترنتی ایسنا، ۱۳۸۸). علاوه‌بر این، فلاح در گفت‌وگوی دیگری، به‌گونه‌ای از اصالت نوآوری خویش سخن گفته که عبارت «شعر من شاگرد هیچ شاعری نیست» بر عنوان این گفت‌وگو درج شده است (حسن‌زاده، ۱۳۹۳).

بخش اول نقل‌قول فوق به روش شعری او اشاره دارد که در جای خود به آن پرداخته شد؛ اما به‌دلایل متعدد ادعای بخش دوم که «این مسئله تاکنون سابقه نداشته است»، پذیرفتنی نیست. ممکن است فلاح مجاز باشد بگوید نوع اجرای شعری او تحت هر عنوانی، سابقه نداشته و منحصر به اوست؛ ولی این موضوع که این گونهٔ تلفیق یعنی هم‌آیی کلمه/ زبان و امر تصویری (نقاشی/ گرافیک) تاکنون سابقه نداشته است، نه‌تنها داده‌های تاریخ هنر ـ به‌ویژه هنر نقاشی و شعر ـ آن را تقویت نمی‌کند، بلکه به‌خلاف، تمام شواهد نشان می‌دهد خواندیدنی از حیث روش و رویکرد، نوع (ژانر) تازه‌ای نیست.

در موضعی دیگر فلاح متوجه مسبوق به سابقه بودن این نوع شعر در جهان است؛ اما وضعیت شعر خود را این‌طور توجیه می‌کند:

> نمونه‌هایی که موجود است، هیچ‌کدام به‌گستردگی که من در شعر دارم، نبوده. امروز در دنیا مثلاً در امریکا، انگلیس و حتی جاهای دیگر دیده‌ام که در آنجا نیز

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

شاعران بیشتر روی وجه گرافیکی از شعر روی کلمه یا حروف تأکید دارند و کار می‌کنند، درحالی که خواندیدنی کل کار را وارد حیطهٔ گرافیکی می‌کند. روایت، عبارت، گزاره، پاراگراف همهٔ این موارد را دچار دگرگونی و نقش‌آفرینی می‌کند. این دید من است و زیاد هم تأکید ندارم که کار من شق‌القمر بوده است. ضمن اینکه قبلاً گفتم ریشهٔ خواندیدنی در شعرهای خودم، به‌ویژه شعرهای مجموعهٔ *بریم هواخوری* قابل جست‌وجو است (پورمحسن، ۱۳۹۶).

فلاح شعر خواندیدنی را نه به‌صورت جزئی بلکه به‌طور کلی با نمونه‌های شعر دیداری یا کانکریت در جهان مقایسه کرده و خودبه‌خود وارد قلمروی تطبیقی (مقارنه‌ای) شده است؛ به این معنا که رویکرد به وجه گرافیک در شعر را به‌عنوان وجه شباهت شعر خود با شاعران جهانی (امریکا، انگلیس و...) پذیرفته؛ اما با پیش کشیدنِ بحث روایت، گزاره و پاراگراف در شعر، مدعی شده است خواندیدنی «کل کار را وارد حیطهٔ گرافیک می‌کند». بنابراین تفاوت شعر خواندیدنی را با شعرهای جهانی‌ای که رویکرد نشانه‌ای ـ تصویری یا گرافیکی دارند، در این می‌داند که مسائلی همچون روایت، عبارت، گزاره و پاراگراف درگیر امر دیداری یا گرافیکی می‌شود.

با این حال، همین که شاعر شعر خود را با شعر جهانی، و آنچه به‌گفتهٔ او در امریکا و انگلیس جریان داشته، مقایسه کرده، خود نشان از این دارد که در نظر و نگرِ این شاعر، این‌گونه شعر در جهان پیشینه دارد و به‌اصطلاح شعر دیداری ـ گرافیکی از نوع خواندیدنی، در زمینه‌ای بکر به‌وجود نیامده است. پیش از این گفتیم که از نظر شاعر، خواندیدنی «کشفِ مجددِ نوشتار و علائم نوشتار در شعر است». تعبیر «کشف مجدد» ـ که از منظری پارادوکسیکال می‌نُماید ـ نشان از این دارد که امری یک بار کشف و اجرا شده و شاعر الآن دوباره آن را بازکشف کرده است؛ حال آنکه کشف مجدد اولاً معنای محصلی ندارد و کشف به‌معنای دقیق کلمه نیست و ثانیاً بازتعریف یا بازکاربردی است که در شعر جهان نیز سابقه‌مند است و داده‌های تاریخ‌ادبیاتی و نمونه‌های عینی آن وجود دارد.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

برای نمونه میرزانژاد دربارهٔ شعر خواندیدنی چنین گفته است: «خواندیدنی به‌مثابهٔ فضای نوینی در شعر ایران، جایی است که ما تمرین وسیع‌تر دیدن به عالم خارج و اشیا و علائم را آغاز می‌کنیم» (۱۳۹۶: ۵۲). این گزاره از یک طرف تاریخِ پس‌پشتِ شعر خواندیدنی را که عبارت است از تاریخ شعر کانکریت یا شبه‌کانکریت در شعر معاصر فارسی، نادیده می‌گیرد و از طرفی شعر خواندیدنی را به‌مثابهٔ «فضای نوینی در شعر ایران» معرفی می‌کند. این درحالی است که در دههٔ چهل شمسی، طاهره صفارزاده، شاعر معاصر، در شعر کانکریت (دیداری) دست به تجربه‌هایی زده بود؛ به این شکل که در دست‌کم در دو شعر از شش شعرِ کانکریتِ مجموعه‌شعر *طنین در دلتا* (چاپ اول آذر ۱۳۴۹)، ترکیبِ کلمه ـ خط یا کلمه ـ گرافیک (خط و طرح) را می‌بینیم؛ یعنی در شعرهای «او» و «میزگردِ مروّت» (ر. ک: صفارزاده، ۱۳۶۵: ۵۹ـ۶۱).

در بُعد نظری نیز، طاهره صفارزاده در گفت‌وگویی با محمد حقوقی، شاعر و منتقد معاصر، شعر کانکریت خود را با شعر دیگر متقدمان این نوع شعر متفاوت دانسته است. او در این باره گفته است: «اگر این خوانندگان و دست‌اندرکاران شعر به جریانات هنر معاصر علاقه‌مند بودند، حتماً تشخیص می‌دادند که من جنبهٔ دیگری به شعر کانکریت داده‌ام» (صفارزاده، ۱۳۵۷: ۱۵۲). در ادامه صفارزاده در پاسخ به این پرسشِ حقوقی که «چه مورد اختلافی هست میان کانکریت شما و دیگران» چنین می‌گوید:

> در شعر کانکریت توجه به تجزیه کردن کلمات و تصویری کردن آن‌هاست و این معمولاً با تکرار انجام می‌شود و بدون توقع معنا و مفهوم خاص از تصویر. اما من به‌علت توجه به «بُعد معنایی» معتقدم اگر چیزی قرار است عنوان شعر بگیرد، باید تصویری ملموس ارائه بدهد (همان، ۱۵۳).

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

صفارزاده در ادامه برای روشن شدن بحث، شعر «میزگردِ مروّت» خود را مثال می‌زند و از نقش حروف «م» و «ن» (من) و شکل صلیب شکسته و دلالت آن بر سوپراِگو و فاشیسم در «منِ» فارسی سخن می‌گوید (همان‌جا).

بنابراین هر دو فرض که خواندیدنی در ادبیات نوین ایران سابقه نداشته (نظر فلاح) و اینکه فضای نوینی در شعر فارسی است (عقیدهٔ میرزانژاد)، از مناظری نادرست است. صفارزاده خیلی پیش‌تر قائل به این بود که جنبهٔ تازه‌ای به شعر کانکریت داده است. فقط در بُعد فردی، یعنی جهان شعری شاعری همچون فلاح، می‌توان به این جمع‌بندی رسید که شعر فلاح تلاشی است در ادامهٔ تلاش‌های پیشین، با عطف به مسائلی مانند گزاره، عبارت، روایت و مسئلهٔ معنا و بازی‌های زبانی؛ اما این ادعا که بی‌سابقه بوده یا فضای نوینی در شعر فارسی است، ناپذیرفتنی می‌نُماید. نظر یکی از پژوهشگران نیز این است:

> ناگفته پیداست که خواندیدنی همان شعر دیداری است که فلاح آن را دوباره نام‌گذاری کرده است. اما خالق این ژانر نو به‌طور مسلّم او نبوده و نیست؛ هرچند پیروانی دارد که او را آفرینندهٔ نوشتاری می‌دانند که معنایش با تصویر تغییر می‌کند (صادقی، ۱۳۹۱).

حسن هنرمندی در کتاب *بنیاد شعر نو در فرانسه* به‌ویژه در بحث از گیوم آپولینر و شعر کالیگرام[۱۸]، ضمن اشاره به نوآوریِ آپولینر و تلاش او در رواج نوعی «شعر مصور» برآن است که:

> یک شناسندهٔ ادبیات فارسی حق دارد میان این نوع شعر و «مشجّر» و «مطیّر» فارسی همانندی ببیند و تصور کند شاید آپولینر که سال‌ها در نسخه‌های خطی آثار شرقی در کتابخانهٔ ملی پاریس بررسی و تأمل می‌کرد، از آثار فارسی نیز در این زمینه الهام پذیرفته باشد (۱۳۵۰: ۵۱۴).

هنرمندی در ادامه نشانه‌های دیگری را نیز در تقویت فرضیهٔ خود، ازجمله آشنایی و دوستی آپولینر با پیر آلبر ـ بیرو[۱۹] و سهم او در زمینهٔ شعر مصور، ذکر می‌کند؛ خاصه

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

که او با آثار فارسی آشنایی داشته و بخشی از شعرهای چهارپاره‌گون خود را با نام «در حاشیهٔ رباعیات خیام» نام‌گذاری کرده است (همان‌جا). بنابراین، این فرضیه بسیار قوی است که آپولینر نیز تحت تأثیر مشجّرها و مطیّرهایی بوده باشد که در *المعجم* نیز دیده می‌شود. به‌طور کلی، شعر کانکریت در اروپا را صورت تکامل‌یافتهٔ کالیگرام‌های آپولینر دانسته‌اند و شعر «توشیح» و دیگر گونه‌های اشعارِ دیداری قدیم را الگوی اروپاییان و ازجمله گیوم آپولینر (دین‌محمدی کرسفی، ۱۳۹۶: ۱۸۴).

در یک صورت‌بندی نظری می‌توان گفت خواندیدنی به‌شکل استعاره‌ای پسینی در متافیزیک شعریِ شاعر جلوه می‌کند؛ به این معنا که این‌گونه شعر در تاریخ شعری پیش از این رخ داده است. شعر خواندیدنی را می‌توان نوعی طرز ترکیب[۲۰] نامید که پیشینه و سابقهٔ تاریخی خود را درنظر نمی‌گیرد و بیشتر بدون تدقیق به طرح مفاهیمی کلی یا ترمینولوژی کلی، از **منظری تجربی** بیانِ مافی‌الضمیر می‌کند؛ یعنی شاعر تجربه‌های به‌اصطلاح گرافیکی ـ نوشتاری خود را به‌شکل فرمیولا (طرز ترکیب) بیان می‌کند و به‌دنبال دلبری از مخاطب شعرهای خواندیدنی است. نشانه‌هایی در شعرهای گذشتهٔ فلاح هست که گویی این دو کنشِ خواندنی/ دیدنی دست‌کم از نظر سلبی، در ذهن و زبان او بوده است. در شعر «کنار دست این زن‌ها» از مجموعه‌شعر *دارم دوباره کلاغ می‌شوم* این نشانه‌ها دیده می‌شود:

دارم برای مادرم نامه‌ای می‌نویسم **نخواندنی**
برای زنم دسته‌گلی می‌برم **ندیدنی**

(فلاح، ۱۳۷۸: ۹۹)

ممکن است به‌سبب این سابقهٔ زبانی، در مقطعی، خواندیدنی در ذهن او شکل گرفته باشد و این تصور به‌وجود آمده باشد که دست‌کم در سطح لفظی نوآوری بسیار جدیدی است؛ حال آنکه چنین نیست.

۳ـ۱. خواندیدنی و توشیح در سنت ادبی ایران

پرداختن به مسائلی همچون گزاره، عبارت، روایت، معنا و بازی‌های زبانی در شعر فلاح نیز کار تازه‌ای نیست. در شعر قدیم و تجربه‌های شعری گذشتهٔ ادبی ایران،

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

تک‌تک این موارد به‌شکل‌های خاص خودش دیده می‌شود. فلاح بر این باور است که «می‌شود یک شعر نوشت و چندین شعر برداشت! مگر نه هر گزارهٔ شعری، فراروی از گزارهٔ تک‌منظورهٔ عادی است؟» (پایگاه ادبی متن نو، بی‌تا). در نگاه اول به‌نظر می‌رسد که مسئلهٔ تازه‌ای بیان شده است؛ اما وقتی در سنت شعر فارسی نیک بنگریم، در خواهیم یافت که این موضوع در شعر کلاسیک فارسی تجربه شده است و از طریق نوعی برجسته‌سازی[۲۱]، گزاره‌ای (گزارهٔ موزن) در دل گزاره‌ای دیگر (شعری در دل شعری دیگر) ایجاد می‌شود.

در *المعجم فی معاییر اشعار العجم* نوشتهٔ شمس قیس رازی در تعریف «توشیح» چنین آمده است: «آن است کی بناء شعر بر چند بخش مختلف‌الوزن نهند کی جملهٔ آن یک قصیده باشد و چون هر بخش را جداگانه برخوانند قصیدیی دیگر بر وزنی دیگر آید» (۱۳۸۸: ۳۹۶). مگر نه این است که در این گونهٔ توشیح نیز، یک شعر نوشته می‌شود و در دل آن شعر، شعر دیگری برداشت می‌شود؟ به عبارت دیگر، شبه‌قصیده‌ای در دل قصیده‌ای دیگر پدید می‌آید که به‌گفتهٔ شمس قیس رازی، مختلف‌الوزن است.

شمس قیس در اینجا بر **خواندنِ جداگانه** تأکید کرده است. تعبیر **جداگانه برخواندن** به‌نوعی همان هدایتِ خواندن (ر. ک: تعبیر «فلش... هادیِ نگاه خواننده»، در پایگاه ادبی متن نو، بی‌تا) است؛ به این معنا که شعر در بنیاد خود به نوعی **نقشهٔ خواندن** نیاز دارد. گذشته از این، پیشاپیش **شعر درون شعر**، به‌سبب تعمّد شاعر در تمهید وزنِ مختلفِ شعرِ درونی با شعرِ پیکره، برجسته شده است و می‌توان آن را نوعی **برجسته‌سازی از طریق دگرگون کردن وزن** دانست. این شکل از توشیح و تمهیدِ **دگرسازی وزنی** گونهٔ دیگری از خواندن و شنیدن شعر را به‌دست می‌دهد که خواندن/ دیدنِ متفاوتی را طلب می‌کند. به این شعر در *المعجم* شمس قیس رازی توجه کنید:

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

بیش از اندازه این طایفه **بربنده نهاد**
جود تو بازگران، زان دو کف گوهربار
دیگرانند چو من بنده و من **بنده ز شکر**
عاجزم چون دگران وز خجلی گشته فکار
عجز یک سو نه و انگار که[1] **کردستم جرم**
سوی عفوت نگران مانده و دل پُر تیمار
تو خداوندی احسان کن و **این جرم به‌فضل**
زین رهی درگذران زانکه تویی جرم گذار
ازدر عفو بود هرکه به‌تقصیر و به جرم
کرد در پیش ولی‌نعمت زیبا اقرار
ای تو ابری کی ز جود تو شود دیْ، نوروز
ای تو شمسی کی ز نور تو شود لیل، نهار
ابر کی خوانمت ای خواجه چو **شد ابر مطیر**
نزد تو حیران در دست تو سرگشته و خوار
شمس کی خوانمت ای خواجه چو **شد شمس منیر**
پیش تو پنهان وز روی تو آسیمه و زار[2]
هست در بخشش و در بینش و **در دانش و فضل**
از[3] دل پاکت بحری کی ورا نیست کنار[4]
بلک[5] از رشک کف و آن دل **چون بحر قعیر**
گشت بی پایان اندوه دل جمله بحار
چون تو خواهد کی بود خصمت، **نتواند بود**
مر ترا هرگز در هیچ هنر ناید یار

هست هرچیز ترا، الّا، **همتا و نظیر**
در همه کیهان وین خلق ندانند هموار
از کف تو همه محتاجان **آسوده شدند**
با کف رادت وین خُلق به[1] آید ز احرار
از نوازیدن بسیار تو **از شغل حقیر**
شاعران یکسان رستند ز عیش دشوار
در پناه کف احسان تو **منصور شدیم**
برمراد دل همواره، همه دولت یار
دولت و نصرت و پیروزی و[2] **یزدانث نصیر**
باد جاویدان کز جاه تویی برخوردار
نام نیکو نتوان یافتن الاّ به‌دو چیز
دانش و جود، وزین گیرد مردم مقدار
تو درین هردو چنانی که کسی نیست چو تو
لاجرم نام تو شد پیدا در جمله دیار
این نکونامی و این رادی **فرخنده‌کناد**
برتو مولی و بداراد ترا در زنهار
به‌سلامت به‌سلام آمد **ای سعدالملک**
عید اضحی، حق او را به‌سیادت بگزار
شادمانی کن و خرّم زی و **آن کس که به‌عید**
مدح تو گفت برو گستر از اکرام شعار
شعر ما هست به‌هنگام تو **برفته ز چاه**
تا به‌شعری کی[3] شکید کی نگوید[4] اشعار
تا شود جفت طرب هرکه درآید به‌شراب
تا بوه یار خمار آنک برون شد ز عُقار

شکل ۱. قصیدهٔ رشید سمرقندی

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

این تصویر از کتاب *المعجم* بخشی از قصیدهٔ رشید سمرقندی است. شمس قیس در توضیح مناسبات درون‌متنی این قصیده چنین نوشته است:

جملهٔ قصیده از بحر رمل است و آنچه در حیّز اول به سرخی نوشته است چون برخوانی این دوبیتی است:

بر بنده نهاد جـود تـو بـار گـران　　من بنده ز شکر عـاجزم چـون دگـران
کردستم جرم سوی عفوت نگران　　این جرم به فضل، زین رهی درگذران

و حیّز دوم کی به سرخی نبشته است قطعه‌یی است از بحر هزج مسدس مسبغ بر مفعولِ مفاعلن مفاعیلان:

شد ابر مطیر نـزد تـو حیـران　　شد شـمس منیـر پـیش تـو پنهـان
در دانش و فضل از دل پاکت　　چون بحـر قعیـر گشـت بـی‌پایـان
نتوانـد بـود مـر تـو را هرگـز　　همتـا و نظیـر در همـه کیهـان
آسوده شـدند بـا کـف رادت　　از شـغل حقیـر شـاعران یکسـان
منصـور شـدیم بـر مـراد دل　　یزدانـت نصـیر بـاد جاویـدان

حیّز سیم این قطعه است بر مفعولُ مفاعلن فعولن:

فرخنـده کنـاد بـر تـو مـولی　　ای سـعد الملـک عیـد اضـحی
و آن کس کی بـه عیـد مـدح تـو گفـت　　بررفتـه ز چـاه تـا بـه شـعْری

و این نوع را موشّح محیّز خوانند از بهر آنک از هر حیّزی از آن وزنی برخیزد (۱۳۸۸: ۳۳۹).

در تصویر اصلِ قصیده در *المعجم*، شعر درون شعر را که برجسته (بولد) شده است، درمی‌یابیم؛ اما چنان‌که دیدیم، شمس قیس سه حیّزِ جداگانهٔ آن را مشخص کرده است. گذشته از اینکه شمس قیس به مسئلهٔ مکانمندی در میان قصیدهٔ اصلی عنایت دارد، یعنی متوجه جایگاه (حیّز درون شعر) است، هم به **رنگ سرخی** که این **شعر**

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

درونی به آن نوشته شده است توجه دارد و هم به موضوع **جدا برخواندن** و انتزاع گزاره یا شعر از متن اصلی که قبلاً نیز از آن سخن رفت.

آنچه در توضیحات شمس قیس رازی از نظر گذشت، از جنبه‌های مختلف شایستهٔ توجه است. یکی از این جنبه‌ها مسئلهٔ **رنگ** است. ظاهراً در نسخهٔ خطی *المعجم*، **موشّح‌ها** (شعرهای درونی) در حیّزهای اول، دوم و سوم با رنگ سرخ ـ چنان‌که نویسنده جا به جا مشخص کرده است ـ متمایز شده‌اند که این در نوع خود، با توجه به اطلاعات ما از شعر دیداری (کانکریت)، بسیار جالب توجه است و نشان می‌دهد **دیداری بودن شعرِ درونی** (موشّح محیّز) از طریق رنگ سرخ مؤکد شده یا بخشی از فرایند ایجاد تمایز از طریق رنگ بوده است.

بنابراین ادعای فلاح مبنی بر اینکه خواندیدنی پیوند تازه‌ای با نقاشی و رنگ ایجاد کرده یا گزاره، روایت و عبارت را در فضای شعر یا قاب شعر وارد کرده است، چندان درخور اعتنا نیست. میرزانژاد نیز این جنبه را در بررسی کتاب *چهارجوابی‌ها* درنظر داشته است: «به‌طور کلی خالق این اثر برسازندهٔ روابطی میان سطر با سطر، سطر با رنگ و رنگ سطر با رنگِ سطر دیگر، قوهٔ مشاهدهٔ انسان و انسان‌هاست برای ورزش بهتر نگریستن به شعری که دیداری است» (۱۳۹۶: ۵۲).

بنابر آنچه در کتاب *المعجم* آمد، تجربهٔ شعر (و به‌تعبیر امروزی سطرِ شعر/ شعرِ سطری) و رنگ در *المعجم* شمس قیس، متناسب با شعر قدیم، به‌شکلی دیگر تجربه شده است و آنچه در شعر فلاح دیده می‌شود، امر تازه‌ای نیست. رشیدالدین وطواط نیز صنعت الموشّح را چنین تعریف کرده است:

> بارسی وِشاح بربند باشد مرّصع بجواهر و موَشّح وشاح بربسته باشد و این صنعت جنان بوذ کی شاعر در اول ابیات یا در میانه حروفی یا کلماتی آرذ کی جون آن حروف یا آن کلمات را بعینها یا بتصحیفها جمع کنند بیتی یا مثلی یا نامی یا لقب

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

کسی بیرون آید و این صنعت را فروع و شعب بسیار است و در قصاید بکار آید و من اینجا جند بیت بکویم کی مراست از شعر تازی: (f.58b)

یا صاحبی قد **مَرَّ** ایّامُ الأمانة وَ الحَیاءِ

طلَّ القضاءُ **دمی** فَطَالَ لسانُ **ذَمِی** للقضاءِ

یا صاحبی **کُن** وافیاً بالعهدِ وَأ **مُر** بالوَفاءِ (۱۳۶۲: ۶۰).

وطواط در ابتدا به ریشهٔ الموشّح پرداخته و وشاح را تعریف کرده است. اما نکتهٔ جالب توضیح بعدی او دربارهٔ شعر عربی خودش است: «اگر از این قطعه آن الفاظ کی **بسرخی** نوشته آمذه است بکیرند بعضی بعینه و بعضی بتصحیف و نخست از بالا بزیر آیند بس از زیر ببالا برشوند این مصراع بیرون آید: **مردمی کن مردمی به**» (همان، ۶۰).

در اینجا نیز مانند *المعجم* شمس قیس، رنگ در برجسته‌سازی شعرِ درون شعر یا گزارهٔ درون شعر (شعر به‌مثابهٔ اجتماع گزاره‌ها) نقشی دیداری دارد. بنابراین از تأکید صاحب *المعجم* و نیز رشیدالدین وطواط بر موضوع رنگ که شکلی متمایز یا دیداری به گزاره یا شعر درون شعر می‌دهد، متوجه نقش برجستهٔ دیداری رنگ در شعر موشّح، آن‌هم در دنیای قدیم، می‌شویم. علاوه‌بر این، نوعی **چرخشِ هندسی دیدن/ خواندن** در تجربهٔ خواندن شکل می‌گیرد که به‌گفتهٔ شمس قیس، از «بالا به زیر» و از «زیر به بالا» رخ می‌دهد. این تجربه را می‌توان به این شکل صورت‌بندی کرد: **تمایز دیداری از طریق رنگ** (سرخی) + **چرخش** (تجربهٔ حرکت چشم از بالا به پایین و از پایین به بالا) + **دیدن** (تشخیص واژه‌های متمایز سرخ) + **خواندن** (درک نسبتِ معنایی/ نحوی واژه‌ها، ترکیب و برساختِ گزارهٔ درونی شعر اصلی).

بنابراین عطف توجه به رنگ ـ ولو اینکه کشف شاعر دوران معاصر باشد ـ چیز نوپدیدی نیست؛ همان‌طور که نمونه‌هایی از آن در دو کتاب مهم ادبیات کلاسیک مشاهده شد.[۲۲] از طرف دیگر گذشته از مسئلهٔ رنگ، اینکه الفاظ «بعینه و بعضی بتصحیف و نخست از بالا بزیر آیند بس از زیر ببالا برشوند» تأکید بر نوعی حرکت در

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

درون شعر از طریق کنش دیداری ـ چشمی است و برهم‌کنشِ الفاظ بر همدیگر تا این مصراع ـ به‌گفتهٔ وطواط ـ بیرون آید: «**مردمی کن مردمی به**». این نمونه در سپهر سنت شعر کلاسیک فارسی، درست اجرای کهنِ همان حرفی است که فلاح به‌عنوان دستاورد بر آن تأکید دارد: **بیرون آمدن گزاره از دل گزاره یا شعر از دل شعر**. در شعر وطواط نیز موضوع «تصحیف» (جابه‌جایی در رسم‌الخط) مطرح است؛ به این معنا که نقطهٔ «نه» در **الامانة** در شعر فوق به‌صورتِ «به» تصحیف می‌شود تا یک تغییر دیداری (انتقال نقطهٔ بالا به زیر) «نه» را به «به» تبدیل کند و در کنارِ به‌اصطلاح «الفاظِ بعینه»، باعث شود گزارهٔ «مردمی کن مردمی به» بیرون آید یا خارج شود. نکتهٔ ظریف اینجاست که جابه‌جایی یا گردش هندسیِ دیدن/ خواندن در سطح واژه (گردش و تبدیل **نه** در الامانة به «به») نیز رخ داده است.

برخلاف رادویانی در *ترجمان‌البلاغه* (۱۳۶۲: ۱۰۵ـ۱۰۶) که از توشیح به‌سرعت و بدون موشکافی گذشته، شمس قیس علاوه‌بر موشّحِ محیّز، به اصناف دیگر موشّح پرداخته است که در اینجا نقل می‌کنیم: «و از اصناف موشّح آنچ بر صورت درختی نهند آن را مشجّر خوانند چنانک شاعر گفته است برین مثال [...] . و آنچ بر شکل مرغی نهند آن را مطیّر خوانند» (۱۳۸۸: ۴۰۲ـ۴۰۳).

این‌گونه موشّح محاکاتی است از صورتِ درخت (فرم فیزیکی آن) و فرم حیوانی که بر شکل مرغ است. اما در ادامه انواع دیگری از موشّح معرفی می‌شود که دیگر محاکات از طبیعت (مرغ و درخت) نیست، بلکه محاکاتی از اَشکال هندسی است:

> آنچ بر شکل دایره‌ای نهند آن را مدوّر خوانند و آنچ بر شکل گرهی نهند از اشکال هندسی، آن را مقعّد خوانند چنانک متکلّفی دیگر، قطعه‌یی درین شکل درج کرده است و در هر حیّز از احیاز تقاطع خطوط، کلماتی نگاه داشته است کی چون آن را جمع کنند یک بیت باشد و... (همان‌جا).

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

۳ـ۲. خواندیدنی و اثرپذیری از گیوم آپولینر

فلاح در گفت‌وگویی دربارهٔ کتاب *بریم هواخوری* گفته است که شعرهای این کتاب «هم در شعر روایی فارسی حرف‌های دیگری برای گفتن دارد و هم در شعر کالیگراف» (پایگاه ادبی متن نو، بی‌تا). «کالیگراف» در فرازبانِ توضیحی او دربارهٔ شعر خودش، کلیدواژهٔ خوبی است که پژوهشگر را کمک می‌کند شعر خواندیدنی را ذیل شعر موسوم به کالیگرام بررسد و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن را با کالیگرام جست‌وجو کند.

فلاح به اثرپذیری خود از ایدهٔ کالیگرام یا شعرهای کالیگرام گیوم آپولینر اشاره‌ای نکرده؛ اما با دقت در روش شعرنویسی او و نیز تأکید بر اینکه شعرهایش در «شعر کالیگراف» حرف‌هایی برای گفتن دارد، می‌توان نشان داد که خواندیدنی چگونه وام‌دار کالیگرام‌های گیوم آپولینر و به‌طریق اولی، توشیح در شعر فارسی است. گفتنی است که طاهره صفارزاده به‌کل کالیگرام‌های آپولینر را در تاریخ شعر کانکریت جهان جدی نمی‌گیرد و به‌دلیلی که بر نگارنده روشن نیست، به‌طور ضمنی آن را «کوشش بی‌هدف» می‌داند: «اگرچند کالیگرام آپولینر را مبنای شعر کانکریت بدانیم، خطاطان و دعانویسان ما زودتر چنین کوشش‌های بی‌هدفی کرده‌اند» (صفارزاده، ۱۳۵۷: ۱۵۲).

ورونیک سُژه[۲۳] (۱۳۹۱)، موسیقی‌دان و شاعر فرانسوی، بر این باور است که پس از انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه، به‌دنبال برقراری «دانش نظم اجتماعیِ» نوین تلاش شد تا «زبان نو»یی به‌کار گرفته، نشانه‌های سجاوندی برچیده و دیکته اصلاح شود. بنابراین (در دوره‌های بعد) از کالیگرام نیز برای غنا بخشیدن به شعر در عرصه‌ای نو که حیطهٔ تصویر بود، استفاده شد. مراد از عرصهٔ تصویر جلوه‌های بصری یا دیداری است که در شعر فرادیدِ مخاطب می‌آید. این اظهارنظر سُژه که میان اصلاحات در خط و زبان و اصلاح دیکته در پس از انقلاب فرانسه و شعر کالیگرام ارتباطی وجود دارد، وقتی تقویت می‌شود که درنظر بگیریم اساساً خود آپولینر، هم بسیار کتاب می‌خوانده و با

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

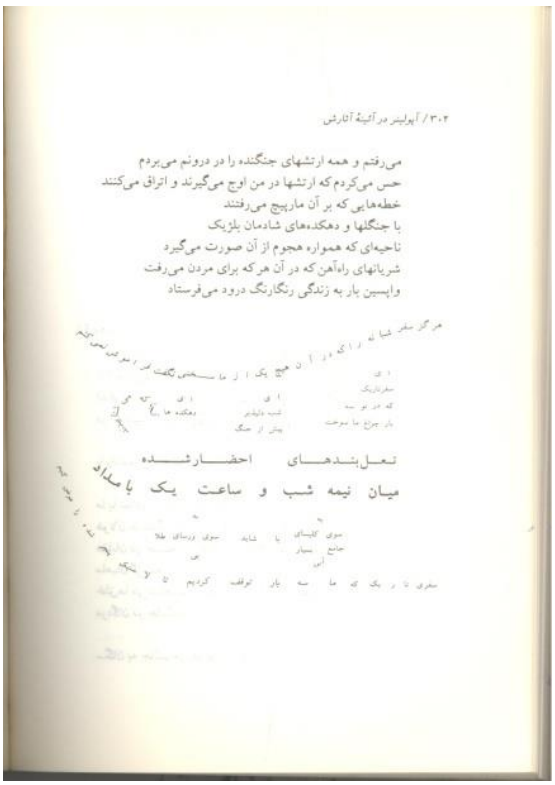
اندیشه‌های جدید آشنا بوده و هم گرایشی به روشن‌فکران آنارشیست داشته است (ر. ک: پیا، ۱۳۷۲: ۱۱).

بنابه داده‌های کتاب‌شناختی، آپولینر *کالیگرام‌ها* (خط‌نگاری‌ها) را در پاریس به سال ۱۹۱۸ منتشر کرده است (همان، ۳۱۸). با این حال، آپولینر در ابتدا این کتاب را «ایدئوگرام‌های غنایی» نامیده بود. علاوه‌بر این، واژهٔ **کالیگرام** را خودِ آپولینر از ترکیب دو واژهٔ **کالیگرافی** و **ایدئوگرام** ساخته است (سُژه، ۱۳۹۱).

آپولینر روشش را این‌گونه شرح داده است: «ابزارهای تیپیوگرافیک این مزیت را دارند که به متن غنای تصویری می‌بخشند؛ چیزی که تا پیش از دوران ما ناشناخته بود. این تمهیدات می‌توانند فراتر رفته، در ترکیب با هنر موسیقی، نقاشی و ادبیات از [عناصر موجود در آن‌ها] بهره ببرند» (همان‌جا). اگر گونه‌ای از تیپیوگرافی را شیوهٔ چیدمان حروف (خط) برای رسیدن به زبان تصویری بدانیم، این شیوهٔ چیدمان را که با تغییر فونت نیز همراه است، برای نمونه در شعر «اتومبیل کوچک» گیوم آپولینر می‌بینیم:

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]



شکل ۲. شعر اتومبیل کوچک

(پیا، ۱۳۷۲: ۳۰۲)

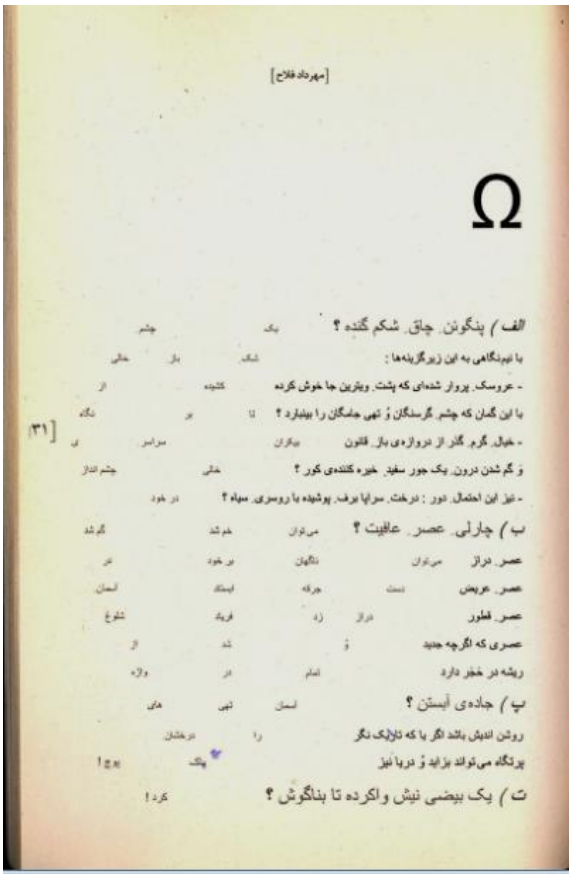
شعر با سطوری آغاز شده که می‌توان آن را شعر سطری نامید؛ اما پس از یکی دو بند، با ابزار تیپیوگرافی، سطرها هم از نظر فونت عوض می‌شوند و هم نحوهٔ چیدمان کلمه‌ها رو به انحنا می‌رود تا موقعیتی تصویری در خط و حرکت خط ایجاد شود.

در بُعد نظری، تزوتان تودروف (۱۳۷۹: ۸۴) «نظم فضایی» را نوعی آرایش ویژه و کمابیش قاعده‌مندِ واحدهای متن تعریف می‌کند؛ به‌نحوی که روابط منطقی یا زمانی در لایهٔ دوم آشکار می‌شوند یا به‌طور کلی از نظر پنهان می‌گردند. آرایش تیپیوگرافیک حروف و میل به تصویری کردنِ متن همان اتفاقی است که تودروف نظم فضایی خوانده است. بنابراین در خواندیدنی نیز، به‌مانند کالیگرام‌ها، شعر به‌سمت نظم فضایی

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]
[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

حرکت می‌کند. نظم فضایی ممکن است به‌ظاهر حتی بی‌نظم برسد؛ ولی مراد از نظم، نوعی نظم آرمانی و هندسی دقیق نیست؛ بلکه به‌گفتهٔ تودروف، نظم «کمابیش قاعده‌مند واحدهای متن» است.

برای نمونه در این شعر فلاح از مجموعهٔ *چهارجوابی‌ها*، همان نظم فضایی پیش‌گفته را می‌بینیم:



[مهرداد فلاح]

Ω

الف) پنگوئن. چاق. شکم گنده ؟

با نیم‌نگاهی به این زیرگزینه‌ها :

- عروسک. پرواز شده‌ای که پشت. ویترین جا خوش کرده

با این گمان که چشم. گرسنگان ژ تهی جاسگان را بنیارد ؟

- خیال. گرم. گذر از دروازه‌ی بال. قانون

ژ گم شدن درون. یک جور سفید. خیره کننده‌ی کور ؟

- نیز این احتمال. دور : درخت. سرایا برف. پوشیده با روسری. سیاه ؟

ب) چارلی. عصر. عاقبت ؟

عصر. دراز

عصر. عریض

عصر. قطور

عصری که اگرچه جدید

ریشه در خبز دارد

پ) جاده‌ی آبستن ؟

روشن اندیش باشد اگر با که تاریک نگر

پرنگاه می‌تواند بزاید ژ دریا نیز

ت) یک بیضی نیش واکرده تا بناگوش ؟

[۳۱]

شکل ۳. شعر Ω

(فلاح، ۱۳۹۶: ۳۱)

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

روش تیپیوگرافیک و تصویری کردن متن با استفاده از حروف و چینش آن‌ها در شعرهای بسیاری از آپولینر دیده می‌شود. همین روش را فلاح در شعرهای زیادی، ازجمله شعر فوق، بارها به‌کار گرفته است. بنابراین فلاح نیز در شعر خواندیدنی و مشخصاً **در** *چهارجوابی‌ها* همان راهی را پیموده که پیش از این آپولینر در *کالیگرام‌ها* درپیش گرفته بود. به عبارت دیگر، فلاح از نظر روش‌شناسیِ شعرِ گرافیک‌محور، درست همان روش آپولینر و به‌طریق اولی، روش موشّح‌های قدیم ایران را اتخاذ کرده است. با این حال، میرزانژاد ضمن تأیید نظر داشتنِ فلاح به شعر آپولینر، معتقد است: «شعر فلاح نه‌تنها از حیث قلمروی تاریخ ادبیات ملل به شعرهای گیوم آپولینر فرانسوی نظر دارد و از آن عبور کرده است بلکه تفاوت عمدهٔ آن در پیش‌بینی‌ناپذیری تکنیک‌های فرمی آن است» (۱۳۹۶: ۵۸).

گفتنی است تودروف درعین حال میان نظم فضایی و روایت تفاوت می‌گذارد و قائل به این است که «آثاری که برمبنای نظم فضایی سازمان‌بندی شده‌اند، معمولاً روایت خوانده نمی‌شوند» (تودروف، ۱۳۷۹: ۸۳). اگر روایت را با استفاده از تعبیر تودروف «روابط منطقی یا زمانی» بدانیم که «در لایهٔ دوم آشکار می‌شوند»، می‌توان گفت به هر صورت، تقدم با «دیدنِ» (دیدن نظم فضایی) شعر است تا خواندنِ (درک روایت و گزاره در شعر) آن.

بنابراین مسئلهٔ **روایت** در شعر فلاح نیز مانند **گزاره** محل تأمل است که باید در مقاله‌ای دیگر بدان پرداخت؛ کما اینکه در مقایسه با شعر قدیم، روایت در اَشکال بدیع در قصاید توشیحی نیز دیده می‌شود. با این حال، ظاهراً در خواندیدنی، مهم‌ترین مسئله همان **نظم فضایی** است. این نظم فضایی حاصل تصاویری است که خود برایند شیوهٔ نگارش حروف است.

نزد تودروف، این آرایش یا نظم از طریق حروف یا خط (یا به‌قول فلاح، نوشتار) یادآورِ *تاس آوردن* اثر مالارمه و *کالیگرام‌ها* از آپولینر است (همان، ۸۴). به این معنا در

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

روش‌شناسیِ نگارش یا ایجاد نظم فضایی، خواندیدنی متأثر از *کالیگرام‌ها* و شعر دیداری پیش از خود است. روش تلفیقی و ترکیبی شعر خواندیدنی نیز نه‌فقط امر تازه‌ای نیست، بلکه در *کالیگرام‌ها* و حتی در *الکل‌های* گیوم آپولینر دیده می‌شود.

به‌گفتهٔ لاکربی[۲۴]، شماری از شعرهای مجموعهٔ *الکل‌ها* با نحو موجز یا حذف‌دار[۲۵] و با هم‌آییِ[۲۶] تصاویر متفاوت متعیّن شده‌اند؛ اما غرابت و تازگی در *کالیگرام‌ها* حاصل نوعی انقطاع رادیکال‌تر است. همین موضوع خواننده را به کوششی زیاد در ترکیب و تلفیق (نحو و تصویر) وامی‌دارد تا وحدت زیرین (آن دو) را کشف کند (به نقل از Apollinaire, 1980: 3).

نیاز به مخاطب و تأکید پیوستهٔ فلاح بر نقش مخاطب در خواندیدنی نیز، در قیاس با شعر آپولینر، امر تازه‌ای نیست. چنان‌که دیدیم، به هر حال شعر آپولینر که مبتنی بر نحوی حذف‌دار یا موجز است، در کنار تصاویر حاصل از شکل‌های نوشتاری یا حروف، به مخاطب کاشفی نیاز دارد که وحدت زیرین یا بنیادین شیوه‌های تلفیق‌شده را کشف کند. فلاح نیز به این موضوع توجه کرده است.

این امر به‌لحاظ روش‌شناختی، خواندیدنی را به کالیگرام‌ها نزدیک می‌کند. شباهت روش‌شناختی خواندیدنی به کالیگرام‌ها و اثرپذیری روش‌شناختی شعر فلاح در خواندیدنی‌ها از آپولینر، وقتی آشکارتر می‌شود که دریابیم آپولینر خود به مفهوم هم‌زمانی/ تقارن[۲۷] اندیشیده و به موضوع تلقیق و ترکیب در شعر خویش واقف بوده است.

اثر هنری برای بازتاباندن فرم‌های چندگانهٔ آگاهی ناچار است ساختارهای کلامی و خطی[۲۸] را فروبگذارد. در ساختارهای کلامی و خطی، وقایع گام‌به‌گام و پشت سر هم منظم می‌شود. رها کردن ساختارهای کلامی و خطی به نفع روشی است که آپولینر هم‌زمانی/ تقارن نامیده است: نوعی از ساختار که چون درکی فوری و کامل در «آن» فضا ـ زمان[۲۹] خود را نشان می‌دهد (همان، ۳).

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

این روش هم‌زمانی/ تقارن دقیقاً همان کار مورد علاقهٔ فلاح است؛ ترکیب شعر سطری با شعر تیپیوگرافیک (به‌گفتهٔ او علائم نوشتار) با استفاده از تمهیداتی که خود او تحت عنوان روایت و گزاره و گزاره‌سازی مطرح می‌کند. بنابراین فلاح در روش‌شناسی شعری یا راهبردهای شعری، وام‌دار گیوم آپولینر و به‌لحاظ تاریخی‌تر ـ خودآگاه یا ناخودآگاه ـ متأثر از شعر قدیم فارسی است. مفهوم هم‌زمانی/ تقارن دو گونه شعر کلامی و تصویری در یک واحد شعر، یا هم‌زمان و قرینه کردن پاره‌های شعر[۳۰] با یکدیگر به تناسب آرایش شعر یا ریتم خوانش است.

نزد آپولینر، این قدرت ترکیب و تلفیق نوعی بینشِ «هم‌زمان‌ساز/ تقارن‌ساز[۳۱]» به‌وجود می‌آورد؛ تا جایی که فرایند کلامی خواندن را به‌چرخش درآورد؛ به‌طوری که نیاز به مخاطبی احساس می‌شود که اجزا و پاره‌های تصادفی متن را در نظمی جدید سازمان‌دهی کند (همان‌جا). نیاز به نقش‌آفرینی یا همکاری مخاطب در شعر دیداری، موضوعی است که پیش از فلاح، آپولینر به آن اندیشیده و آن را به حیطهٔ مفهوم‌سازی کشیده بود. این موضوع حتی در *المعجم* نیز قابل تأمل است (نک: **چرخش هندسی خواندن** در شعر رشیدالدین وطواط در متن مقاله).

علاوه‌بر این، آپولینر قطعه‌قطعه کردن[۳۲] ساختار را در نقاشی کوبیستی، به‌ویژه در کار پیکاسو، دیده بود (لاکربی به نقل از Apollinaire, 1980: 3-4). آپولینر کوبیسم را «نقاشی شاعرانه» نامیده است (Genova, 2003: 63). از طرف دیگر میان کوبیسم و شعر آپولینر ارتباطات زیادی هست که بحث دربارهٔ آن در این مجال نمی‌گنجد. بنابراین فلاح در سنت شعر کالیگرام‌ها و به‌ویژه سنت کوبیستی است که به نقاشی، اشیا و ابژه‌های تصویری توجه دارد؛ خاصه که در کوبیسم بر دیدن ابژه‌ها از زوایای مختلف تأکید شده است.

این موضوع که فلاح علاقه دارد تأکید کند در خواندیدنی به‌طور هم‌زمان در چند زمان و مکان روایی حرکت می‌کند، خود **حرکتی کوبیستی** است؛ هرچند او در

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

گفت‌وگویی با لحنی طنزآمیز، نسبت شعر خود با کوبیسم (و به‌تبع شاید شعر گیوم آپولینر) را ازاساس منکر می‌شود: «خلاصه اینکه اینجا مختاریم (مجبوریم؟) هم‌زمان به چند 'زمان' و 'مکان' روایی گام بگذاریم. بگذاریم؟ یکی درمی‌آید از توی من می‌گوید: 'کوبیسم در شعر که شاخ‌ودم ندارد!' می‌گویم: کوبیسم که مال عهد بوق است رفیق!» (پایگاه اینترنتی متن نو، بی‌تا).

فلاح «گام نهادن به چند زمان و مکان روایی» را حاصل اثرپذیری خود از کوبیسم نمی‌داند؛ حال آنکه یکی از واسطه‌های انتقال آن به شعر فلاح، به احتمال زیاد کالیگرام‌های گیوم آپولینر و شعرهای دیداری دیگر شاعران جهان است. فلاح در خواندیدنی و به‌ویژه در *چهارجوابی‌ها*، اثرپذیری خود از سنت شعری ایران (قدیم و جدید) و جهان را مصرانه انکار کرده است.

۴. نتیجه

پژوهش در سنت شعر فارسی و مطالعهٔ اشعار گیوم آپولینر نشان داد شعر خواندیدنی، به‌رغم ادعای مهرداد فلاح، نوع شعری تازه‌ای نیست و دستاورد ویژه‌ای دربرندارد؛ بلکه از سنت توشیح و از شعر دیداری جهان، به‌ویژه *کالیگرام‌های* گیوم آپولینر شاعر فرانسوی، اثر پذیرفته است. از طرف دیگر در این پژوهش مشخص شد روابط بینامتونی میان شعر خواندیدنی و *کالیگرام‌های* گیوم آپولینر وجود دارد. این رابطهٔ بینامتونی حتی میان موشّح‌های قدیم شعر فارسی و شعر خواندیدنی به شکل پنهان برقرار است. علاوه‌بر این، روشن شد از نظر هنری، روابطی میان کالیگرام‌ها و کوبیسم برقرار است و جنبش هنری کوبیسم بر شعر خواندیدنی ـ به‌رغم انکار مؤلف ـ دست‌کم از مجرای اثرپذیری شعری تأثیراتی گذاشته و نمی‌توان به‌سادگی آن را انکار کرد. به‌طور کلی تکنیک‌ها و شگردهای به‌کاررفته در خواندیدنی یا روش‌شناسی یا راهبرد شعری آن، پیش از این، به کمال و تمام در شعر آپولینر تجربه شده است.

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

گذشته از این، سنت توشیح را از لحاظ اثرگذاریِ غیرمستقیم یا از منظرِ تجربهٔ شعری در پیشینهٔ تاریخی شعر خواندیدنی نمی‌توان نادیده گرفت؛ به‌نحوی که حتی ادعای شاعر خواندیدنی دربارهٔ نوآوری دربارهٔ گزارهٔ زایشی و نیز روایت در شعر خواندیدنی چندان استوار نیست و بنابه شواهد یادشده، خلل‌پذیر است.

پی‌نوشت‌ها

1. Guillaume Apollinaire
2. "Concrete poetry and it's varieties in Persian poetry"
3. Michel Dècaudin
4. supplement
5. frame
6. frame
7. verbal language
8. Rosana Waren
9. visualization
10. conventional poetry
11. Scobie
12. image-pattern
13. sound poetry
14. Hugo Ball
15. *Flight out of time*
16. verse ohne worte
17. cautgedichte
18. calligram
19. Pierre Alber-Birot
20. formula
21. foregrounding

۲۲. در *فرهنگ معین* «وشاح» چنین معنا شده است: «دوالی پهن و مرصع بجواهر رنگارنگ که زنان آن را از دوش تا بتهیگاه اندازند و یا دو رشتهٔ منظوم از مروارید و جواهر رنگارنگ که آنها را بر یکدیگر پیچیده حمایل کنند...». در اینجا نیز در تعریف وشاح، موضوع رنگ و رنگارنگی اهمیت دارد و کاربرد اصطلاح موشّح تمام عناصر بصری ازجمله رنگ را نیز درنظر دارد.

23. Véronique Sauger
24. S.I. Lockerbie
25. elliptical syntax

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

26. callocation
27. simultaneity
28. linear
29. space-time
30. fragments
31. simultanist
32. fragmentation

منابع

ـ پایگاه ادبی متن نو (بی‌تا). «درباب ‘چرا رسیدن’ام به ‘خواندیدنی’ها». http://www.matneno.com/?p=3243

ـ پایگاه اینترنتی ایسنا (۱۳۸۸). «مهرداد فلاح و ‘خواندیدنی’: نامگذاری برای اتفاق‌های خلاق جدید». https://www.isna.ir/news/8806-00483.108980/

ـ پورمحسن، مجتبی (۱۳۹۶). «شعر من همیشه مرزشکن بوده است». *روزنامهٔ گیلان امروز*. ش۴۷۵۷. http://gilan-today.com/article/9520

ـ پیا، پاسکال (۱۳۷۲). *گیوم آپولینر در آیینهٔ آثارش*. ترجمهٔ محمدعلی سپانلو. تهران: نشر گونه.

ـ تودروف، تزوتان (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.

ـ حسن‌زاده، علی (۱۳۹۳). «شعر من شاگرد هیچ شاعری نیست». *روزنامهٔ ایران*. ش۵۶۹۲. http://www.iran-newspaper.com/newspaper/item/269859

ـ دین‌محمدی‌کرسفی، نصرت‌الله (۱۳۹۶). «شعر تجسمی (کانکریت) در نیم‌نگاهی تحلیلی، انتقادی و تطبیقی». *فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی*. س۲۱. ش۷۲. صص۱۸۳ـ۲۰۶.

ـ الرادویانی، محمدبن عمر (۱۳۶۲). *ترجمان‌البلاغه*. به تصحیح و اهتمام احمد آتش. چ۲. تهران: اساطیر.

ـ الرازی، شمس‌الدین محمدبن قیس (۱۳۸۸). *المعجم فی معاییرِ اشعار العجم*. تصحیح سیروس شمیسا. تهران: نشر علم.

ـ سُژه، ورونیک (۱۳۹۱). «کالیگرام، شعر ذخیره». ترجمهٔ رضا اسپیلی. پایگاه اینترنتی روزگار. http://www.rouzgar.com/literaryforms/poetry/1391/01/000166.php

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

ـ صادقی، لیلا (۱۳۹۱). «شعر دیداری و جایگاه شعرهای مهرداد فلاح ـ اختراع دوبارهٔ تلفن: خواندیدنی، بازنام‌گذاریِ شعر دیداری». پایگاه اینترنتی شخصی. http://leilasadeghi.com/leila-sadeghis-work/about-my-works/755-culler-1.html

– صفارزاده، طاهره (۱۳۵۷). *حرکت و دیروز*. تهران: رواق.

– ـــــــــــــ (۱۳۶۵). *طنین در دلتا*. چ۲. شیراز: نوید شیراز.

ـ عباس، محمد (۱۳۸۷). *عبدالقاهر جرجانی و دیدگاه‌های نوین در نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم مشرف. تهران: نشر چشمه.

ـ عطایی، آنژیلا (۱۳۹۷). «عبور از دیالکتیک چشمی؛ نگاهی دیگر به شعرهای مهرداد فلاح». پایگاه اینترنتی ایبنا. http://www.ibna.ir/fa/doc/tolidi/266100/

ـ فلاح، مهرداد (۱۳۷۶). *چهار دهان و یک نگاه*. بی‌جا: انتشارات فرهنگی ـ هنری نارنج.

ـ ـــــــــــــ (۱۳۷۸). *دارم دوباره کلاغ می‌شوم*. بی‌جا: آرویج.

ـ ـــــــــــــ (۱۳۹۶). *چهارجوابی‌ها*. تهران: مانیا هنر.

ـ کانت، ایمانوئل (۱۳۶۲). *سنجش خرد ناب*. ترجمهٔ شمس‌الدین ادیب سلطانی. تهران: امیرکبیر.

ـ معین، محمد (۱۳۵۱). *فرهنگ فارسی*. تهران: امیرکبیر.

ـ میرزانژاد، آرمان (۱۳۹۶). «جستاری در شعر چهارجوابی‌های مهرداد فلاح» در: فلاح، مهرداد (۱۳۹۶). *چهارجوابی‌ها*. تهران: مانیا هنر.

ـ نقیب‌زاده، میرعبدالحسین (۱۳۹۳). *فلسفهٔ کانت (بیداری از خواب دگماتیسم) بر زمینهٔ فلسفهٔ دوران نو*. چ۷. تهران: آگه.

ـ وطواط، رشیدالدین (۱۳۶۲). *حدایق السحر فی دقایق الشعر*. به تصحیح و اهتمام عباس اقبال (آشتیانی). تهران: سنایی و طهوری.

ـ هنرمندی، حسن (۱۳۵۰). *بنیاد شعر نو در فرانسه*. تهران: کتابفروشی زوار.

- Abbas, M. (2008). *‘Abdol al-ghāher Jorjāni va Didgahhāy-e Novin Dar Naghd-e Adabi*. Maryam Mosharraf (Tr.). Tehran: Cheshme Publication. [in Persian]
- AL- Razi, Shams-e Qays (2009). *Al-Mo ʃjam fī ma ʿāyīr aš ʿār al- ʿajam*. Sirous Shamisa (Ed.). Tehran: ‘Elm Publication. [in Persian]

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

- Al-Raduyani, M.O. (1983). *Tarjomān al-balāgha*. Ahmed Ates (Ed.). Tehran: Asatir Publication. [in Persian]
- Apollinaire, G. (1980). *Calligrammes*. Translated by Anne Hyde Green. Introduction by S.I. Lockerbie. University of Calofernia Press.
- Atayi, A. (2018). "Obour Az Dialektik-e Cheshmi; Neghāhi Digar Be She'erhā-ye Mehrdād Fallah". Paygah-e Interneti-ye Ibnā. http://www.ibna.ir/fa/tolidi/266100/ [in Persian]
- Din Mohammadi Karasfi, N. (2017). "She'ere Tajassomi (concrete) Dar Nimnegahi Tahlili, Enteghadi va Tatbighi". *Matnpajouhi-ye Adabi*. No. 72. pp. 183-206. [in Persian]
- Fallah, M. (2017). *Chahār Javābihā*. Tehran: Māniā Honar Publication. [in Persian]
- Fallah, M. (1997). *Chahār Dahān va yek negāh*. N.p.: Nārenj Publication. [in Persian]
- Fallah, Mehrdad (1999). *Dāram Dobāre Kalāgh Mishavam*. Tehran: Ārvij Publication. [in Persian]
- Genova, P.A. (2003). "The Poetics of Visual Cubism: Guillaume Apollinaire on Pablo Picasso". *Studies in 20th Century Literature*. Vol. 27. Iss. 1. Article 3.
- Hasanzade, A. (2014). "She'ere Man Shāgerd-e Hich Shā'eri Nist". *Rouznāme-ye Iran*. 5692. Pāygāh-e Interneti-e Rouznāme-ye Iran. http://www.iran-newspaper.com/newspaper/item/269859 [in Persian]
- Honarmandi, H. (1971). *Bonyād-e she'er-e now Dar Frānse*. Tehran: Zavvār Publication. [in Persian]
- Kant, I. (1983). *Sanjesh-e Kherad-e Nāb*. Shams Al-Din Adib Soltani (Tr.). Tehran: Amir kabir Publication. [in Persian]
- Mirza Nezhad, A. (2017). "Jostari Dar She'er-e Chāhārjavābihāy-e Mehrdad Fallah" Dar: Fallah, Mehrdad (2017). *Chahārjavābihā*. Tehran: Māniā Honar Publication. [in Persian]
- Moin, M. (1972). *Farhang-e Farsi*. Tehran: Amir kabir Publication. [in Persian]
- Naghibzade, M.A. (2014). *Falsafe-ye Kant (Bidāri az Khab-e Dogmatism) Bar Zamine-ye Falsafe-ye Dowrān*. Tehran: Āgah Publication. [in Persian]
- Pāygah-e Adabi-ye Matn-e No (Bitā). "Dar Bāb-e "Cherā Rasidan" am Be "Khāndidanihā". http://www.matneno.com/?p=3243 [in Persian]
- Pia, P. (1993). *Guillaume Apollinaire Dar Āyine-ye Āshārash*. Mohammad-Ali Sepanlou (Tr.). Tehran: Goune Publication. [in Persian]
- Pourmohsen, M. (2017). "She,er-e Man Hamishe Marzshekan boude ast". *Rouznāme-ye Gilān-e Emrouz*. 4757. Paygah-e Interneti-ye Rouznāme-ye Gilān-e Emrouz. http://gilan-today.com/article/9520 [in Persian]

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

- Sadeghi, Leila (2012). "She'er-e Didāri va Jāygah-e She'erhā-ye Mehrdād Fallāh- Ekhtera'a-e Dobārey-e Telephon: Khāndidani, Bāznāmgozāri-ye She'er-e Didāri". Paygah-e Interneti-ye Leila Sādeghi. http://leilasadeghi.com/leila-sadeghis-work/about-my-works/755-culler-1.html [in Persian]
- Saffarzade, T. (1978). *Harkat va Dirūz*. Tehran: ravāgh Publication. [in Persian]
- _____ (1986). *Tanin Dar Delta*. Shirāz: Navid Shirāz Publication. [in Persian]
- Sauger, V. (2012). "Kaligrām, She'er-e Zakhire". Reza espili (Tr.) Paygah-e Interneti-e Rouzgar: http://www.rouzgar.com/literaryforms/poetry/1391/01/000166.php [in Persian]
- Scobie, S. (1997). *Erthquakes and Explorations: Language and painting from cubism to concrete poetry*. University of Toronto Press.
- Todorov, T. (2000). *Boutighāy-e Sākhtargera*. Mohammad Nabavi (Tr.). Tehran: Āgah Publication. [in Persian]
- Watwat, R. (1983). *Hadā'egh Al-Sehr Fi Daghā'egh AL-She'er*. Abbās 'Eghbāl Ashtiāni (Ed.). Tehran: Sanāi va Tahouri Publication. [in Persian]

-Pāygāh-e Interneti-ye Isnā (2009). "Mehrdād Fallah va "Khāndidani": Namgozāri Barāy-e Etefāghhay-e Khallagh-e Jadid". https://www.isna.ir/news/8806-00483.108980/ [in Persian]

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

Interartistic, Intertexual and Comparative Analysis of "Khandidani" Poetry

Mehdi Dadkhah Tehrani [1*]

1. Lecturer at Allameh Tabataba'i University

Received: 22/06/2020 Accepted: 15/04/2020

Abstract

Khandidani [to be read and seen at the same time] is a kind of poetry that has an inseparable connection with visual arts. Mehrdad Fallah, as an Iranian contemporary poet, has been focusing on the written /performative aspects of poetry rather than its spoken aspects, which is manifested in the form and structure of his poems. Fallah introduces Khandidani as "rediscovering writing and writing symbols'' which converts to ''stage poetry" in the process of reading and seeing the poem. The primary assumption of the current paper was that the initial idea of Khandidani was formed under the influence of the world literature, and in particular Guillaume Apollinaire, who was mainly interested in the written form of the poem, painting and cubism. It should be mentioned that there are also instances in classical Persian poetry which utilized some of the techniques that Fallah employed in his poetry. In the current paper, the inter-artistic, intertextual and comparative basis of such poetry was studied. Moreover, it was clarified that how the poem is read and seen on both sides of the poet/ reader dichotomy.

Keywords: comparative literature, Khandidani, Iran's contemporary poetry, Guillaume Apollinaire, Mehrdad Fallah

* Corresponding Author's E-mail: mehdadkhahtehrani@yahoo.com

[Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9]

[DOR: 20.1001.1.20080360.1399.13.50.1.9] [Downloaded from lcq.modares.ac.ir on 2024-05-22]